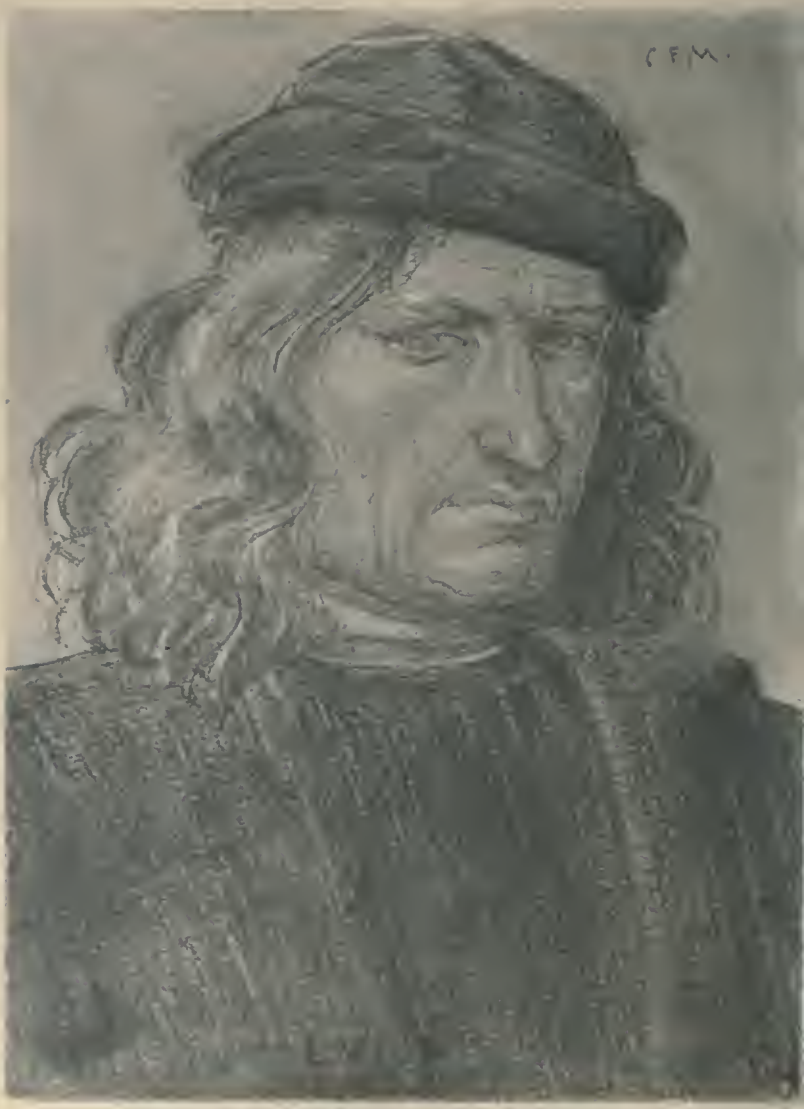
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01004526 8

LEVIN. M. 665-1524


C F M.

LUCA SIGNORELLI

UND

DIE ITALIENISCHE RENAISSANCE.

EINE

KUNSTHISTORISCHE MONOGRAPHIE

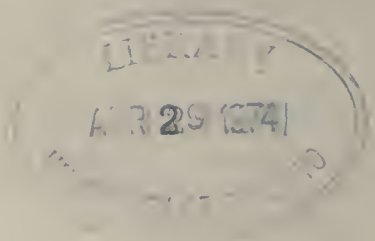
VON

ROBERT VISCHER.

MIT SIGNORELLI'S BILDNISS.

LEIPZIG.
VERLAG VON VEIT & COMP.
1879.

ND
623
S5V5



VORWORT.

Es ist wohl kein Zweifel, dass die Verschmelzung des Charakterisirens mit der Darstellung des geschichtlichen Herganges für das biographische Einzelbild gleichermassen wie für das Gemälde ganzer Epochen Ideal des Schriftstellers sein muss. Doch gibt es Fälle, wo dasselbe schwer befolgbar ist, ja wo sich die entgegengesetzte, nach Gesichtspunkten, Begriffen trennende Methode empfiehlt. In einer solchen Lage befand ich mich mit meiner Arbeit über Signorelli, weil die Berichte über sein Leben, besonders über seine Jugend so karg sind, weil das Datum so manchen Werkes von seiner Hand unbekannt ist. Und so entschloss ich mich in der Hoffnung, dass meine Arbeit, wenn nicht ein harmonisches, künstlerisches, so doch ein wissenschaftliches Resultat ergeben möge, zu der scharfen, mehrfachen Section und Scheidung. Sogar die localhistorischen Partieen zog ich aus der Schilderung des Lebensganges hervor, da dieselben mit ihrer Weitläufigkeit, welche wegen der weltfernen Lage und (heutigen Obscurität der meisten einschlägigen Orte schwer vermeidlich war, das Wenige, was von Signorelli selbst zu berichten ist, allzusehr überwuchert hätten.

Dergestalt musste mein Buch ein Gefüge bekommen, das dem ersten Blicke den Schein eines Mangels an Wohlverhältniss entgegenbringt, an organischem Gleichmass, welches ja auch der begrifflichen Gliederung nicht fehlen soll. Besonders der erste, chorographische Theil der Einleitung dürfte manchen, der nicht ein ungewöhnlich geduldiges Interesse auch hiefür besitzt, gewiss ermüden und alle Jene enttäuschen, welche selbst in diesen ele-

mentaren Mitteln zum Zwecke durchweg Neues, neue Instrumente, neue Materialien zu finden hoffen.

Im prächtigen Hofe des Palazzo vecchio zu Florenz sieht man hoch an den Wänden zu Ehren der mit Francesco I. vermählten Prinzessin Johanna von Oesterreich Fresken von deutschen Städten. Mein Haus mit seinem schwerfälligen Unterbau nimmt den Gast vorerst in eine ziemlich kahle Halle auf, wo ich ihm an den Wänden grau in Grau mehr oder weniger skizzenhaft gemalte Veduten italienischer Städte und Städtchen, zugleich allerlei Tyrannen und Condottieri, in flüchtigen Umrissen abgebildet, vor Augen führe. Etwas länger müssen wir wohl vor Cortona, der Heimat Signorelli's, auch vor dem benachbarten Perugia und Siena verweilen. Von Florenz und Rom, von Lorenzo de' Medici und den Päpsten weiss mein Gast wohl schon so viel, dass wir uns hiemit nicht so gründlich beschäftigen müssen, als es sonst die Bedeutung dieser Städte und solcher Männer erheischte. An den Pfeilern habe ich die Portraits einiger Vorgänger Signorelli's angebracht, meistens auch in sehr summarischem Style; nur von Pietro degli Franceschi ist in der Mitte des Hofes über dem rauschenden Brunnen eine Statuette aufgestellt; denn ihn allein führen alte Zeugen als Signorelli's Lehrer an, und er verdient um so mehr eine einlässlichere Darstellung, als sein künstlerisches und wissenschaftliches Wirken noch lange nicht genug bekannt und geschätzt ist. — Nach Abschluss dieser vorbereitenden Betrachtungen erzähle ich lediglich von Signorelli selbst, was ich über sein Leben weiss, aber natürlich nicht ohne immer auf die jeweilige Stätte seines Aufenthaltes und den Einfluss dieses oder jenes Meisters hinüberzuweisen, so dass wir nochmals ab und zu im Vorbeigehen vor die absolvirten Gegenstände zu stehen kommen. Ohne einige Bemühung und ohne Wiederholung desselben auch innerhalb des engeren biographischen Thema's kann es hiebei nicht ablaufen; denn er wurde gar zu oft wieder zum Rathsherrn, Priore, Soprastante, Conservatore, Revisore, Fideiussore, Sindaco, Riformatore und Imborsatore, Discreto, Stimatore etc. ernannt und der blosse Umstand, dass er dahin oder dorthin ging, dass er diesen oder jenen Auftrag erhielt, dass er Glück oder Unglück hatte, dass Solches zu der und der Zeit geschah, ist öfters von durchaus fundamentaler Wichtigkeit. Diese Facta dürfen also nicht über-

sprungen oder abbrevirend zusammengefasst werden. Indessen kann es an Erfrischungen auch hiebei schwerlich vollkommen fehlen; denn auch im streng sachlichen, das Einzelne exact aufführenden Berichte kann sich das „volle Menschenleben" nicht ganz verläugnen und „wo man's packt, da ist es interessant". — Haben wir endlich diesen einleitenden Giro beschlossen, dann gehen wir hinauf, um in wirthsamere Räume zu gelangen. Da nnn erwarte ich stillschweigend, dass mein freundlicher Begleiter, ehe wir uns in den verschiedenen Sälen und Stüblein umschauen, zuerst im Vorzimmer einen Augenblick stillestehe und sich das Bildniss[1]) des Meisters recht genau betrachte, die sonderbare, halb widerspenstige, halb bescheidene und schier wehmüthige Miene, die sinnigen Augen. Sieht der Mensch nicht wie ein deutscher Landsmann aus und erweckt er nicht Zuneigung, Vertrauen, Ehrfurcht? — Wir treten jetzt in die Hauptgemächer. Hier fehlt es nicht an Bücherschränken mit philosophischen, politischen, theologischen, dichterischen, kunstgelehrten Werken, an Gemälden, Statuen, Reliefs. Wir wollen uns in das zwischen denselben hin und herlaufende Netz von Beziehungen vertiefen. Auch die Fenster wollen wir aufmachen und in das weite Feld, wo die Landsknechte marschiren, in die webende Himmelsluft, in den Wolkensturm der Götter schauen; denn überall, wo wir da hinblicken, hierinnen wie draussen, in der Zeit und im Zeitlosen scheint mir auch der Geist des braven Meisters Luca daheim zu sein. Wir öffnen die geheime Thüre in sein Studio, wir wollen ihn bei seiner Arbeit verstehen, seine Monologe belauschen, — wir wollen ihm in's Herz sehen. Weder den Einblick noch den Ausblick psychologischen, philosophischen Erfragens wollen wir uns ersparen. — Darnach ersuche ich meinen Gast, sofern ihm diese Hauptgemächer nicht missfallen haben, sofern er ohne vorgefasste Meinung gekommen und nicht massleidig geworden ist, mit mir in's Hinterhaus hinüberzugehen und sich dort im Einzelnen Rechenschaft geben zu lassen. Ich habe bisher von dem Style seiner bedeutendsten Gemälde gesprochen, ohne diese selbst zu zeigen, ich erzählte sein Leben, ohne die urkundlichen Quellen in

[1]) Der dem Buche beigefügte Lichtdruck ist die Wiedergabe einer trefflichen Copie von Charles Fairfax Murray nach dem Selbstportrait des Meisters, welches sich in der Opera des Domes von Orvieto befindet. Vgl. S. 304.

ihrem vollen und originalen Wortlaute vorzulegen. Nun möge man die Probe machen, ob meine Behauptungen im eigentlichen Sachverhalt wurzeln. Wir besichtigen also die Galerie Signorelli, sämmtliche Werke, welche nach Orten (alphabetisch) aneinander gereiht sind. An Stelle eines nicht mehr erhaltenen, verkauften oder verschollenen Bildes ist immer ein avertirender Zettel angebracht. Gleich daneben befindet sich die Galerie seiner Nachfolger. Ich verstehe darunter Schüler, Gehülfen, Arbeitsgenossen, Copisten wie fernerstehende Meister mit Spuren seines Einflusses oder verwandten Zügen. Auch Raphael, Michelangelo, Dürer sind hier anzutreffen. Hierauf möge mich mein langmüthiger Freund noch in's Archiv begleiten, wo die wenigen bisher zu Tage geförderten und mir zugänglichen Urkunden chronologisch zusammengestellt sind.

Dieser Hinterbau ist nichts Besseres als ein Magazin und Mancher mag nun doch denken: Hättest du die Beschreibung und Kritik der Hauptwerke und der datirten kleineren Gemälde nicht von den Untersuchungen über Signorelli's Kunst und Phantasie-Art getrennt und hättest du Beides mit der Erzählung seines Lebens, so gut es eben geht, verflochten, so wären wir mehr befriedigt, wenn wir auch nicht läugnen wollen, dass in diesem Thema die von dir bedeuteten Hindernisse eines genetischen Verfahrens besonders schwieriger und lästiger Natur sind. Hiegegen kann ich zunächst einwenden, dass nach einer solchen Verknüpfung des Concreten mit dem Allgemeinen eine besondere vollständige Bilderbeschreibung dennoch wissenschaftliches Erforderniss und dass hiemit eine unökonomische Wiederholung des bereits Besprochenen nicht vermeidlich wäre. Zugleich gestehe ich, dass ich — und zwar mit vollster Ueberzeugung — die Bilderbeschreiberei als ein grosses Uebel der Kunstgeschichte betrachte, als eine unvermeidliche Aufgabe, die nicht recht erfüllt werden kann. Zwei Gründe dieser Misslichkeit sind hiebei zu unterscheiden, einmal der Conflict zwischen Hauptbetrachtung und Nebenbetrachtung, zwischen der concreten Concentration auf das Einzelne und der historisch-philosophischen Abstraction; dann der Widerspruch zwischen Bild und Wort. Wenn ich das Wesen eines Künstlers abstrahiren will, so darf ich die Phantasie nicht mit Schilderungen seiner Werke belasten, welche ich entweder gar nicht oder nur

in mangelhaften Reproductionen illustriren kann. Und hätte ich auch die Originale selbst zur Hand, so würden die gegenständlichen und kunstkritischen Betrachtungen derselben im Zusammenhange und Flusse der historisch-ästhetischen Analyse des Künstlers überhaupt doch immer selbständige, nie völlig auflösbare Bestandtheile bleiben. Entweder concentrire ich meinen Geist auf ein Bild oder ich bedenke eine Kunst, eine Persönlichkeit. — Eines schliesst das Andere relativ aus, geht ihm voraus, folgt ihm nach. — Die Hauptschwierigkeit liegt aber im Unterschied des bildmässigen, malerischen Vehikels und des sprachlichen. Jenes ist raumgebunden, simultan, aufeinmal, ruhig, spannungslos, wesentlich sinnlich und erscheinend; dieses successiv, zeitlich, nacheinander, hüpfend, drängend, dramatisch und wesentlich geistig. Der Literaturhistoriker bewegt sich auf dem gleichen Vehikel wie der Poet; deshalb wird ihm auch die lebendige Verbindung von genetischer und analytischer Betrachtung um so viel leichter als dem Kunsthistoriker, der sich eines anderen Vehikels bedienen muss, und deshalb übertrifft er ihn auch an Popularität und Raschverständlichkeit. Trotz allen Reproductionen, ob sie nun genaues oder ungenaues Gepräge haben, sind eben doch die vielen Gegenstände, worüber der letztere schreibt und worauf er sich theils ausdrücklich, theils stillschweigend bezieht, nicht alle und nicht eigentlich da; daher wird das nicht fachmässige Publicum, welches diese weit in der Welt herum zerstreuten Dinge entweder gar nicht oder nur in ganz unzureichendem Maasse kennt, sich gegen kunsthistorische Bücher und Vorträge immer mehr oder weniger frostig verhalten. Der Maler denkt in seelenvollen Formen und wir in Worten. So wenig er im Bilde abstracte Ideen schildern kann und soll, so wenig sollen und können wir mit unseren Worten einen Ersatz für seine Formen bieten und, versuchen wir es dennoch, so geht im Handumdrehen die Phantasie des Zuhörers über Berg und Thal. Wir müssen also ein für allemal die Illusion wegwerfen, als könnten wir hiemit fesseln, unterhalten und erfreuen. Das Lessing'sche Gesetz, das Naturgesetz, welches einen solchen Wetteifer zwischen Wort und Bild verbietet, steht unerbittlich einer stylvollen Repräsentation der Kunstgeschichte im Wege. Allein, wenn wir auch solchermassen immer zur Mischung des Beschwerenden mit dem Er-

quicklichen verdammt bleiben, so können wir uns innerhalb dieser Bedingungen doch so wohnlich als möglich einrichten, können das Beschwerende gewissermassen isoliren, in einem reservirten Raume, im Hinterhause unterbringen.[1]) Nichts Leidigeres als schöne Bilderbeschreibungen, welche mit einem versprechenden Reize, der nicht Wort hält, an uns herantreten; nichts Trostloseres als süssliche, polirte Langeweile. Diese soll nur ehrlich, d. h. langweilig aussehen und die Bilderbeschreibungen sollen keinen anderen, weder einen höheren noch einen geringeren Anspruch machen als einen wissenschaftlichen. Im Zusammenhange der Kunstkritik und der Aufzeigung künstlerischen Fortschrittes, wo denn doch dieses oder jenes Werk in Erinnerung zu rufen ist. da wird eine kurze, knappe Charakteristik, welche aus herzlicher Anschauung und Intuition sich von selbst ergibt, die Phantasie des Lesers viel heller entzünden, wird eine viel lebhaftere Vorstellung in ihm erwecken als eine Walter-Scott'sche Schilderung. — Diese Ansicht ist es also, welche mich bestimmte, den Abschnitt über Signorelli's Werke im materiellen zweiten Theil unterzubringen und mir dabei eine fast notizenhafte Behandlung (oft ohne Verbalconstruction) zu erlauben. Hiemit will ich die Ungleichheit im Masse der Ausführlichkeit und sonstige Mängel nicht vor mir noch vor Anderen verbergen. Nur möge man auch die verschiedenen Bedingungen berücksichtigen, unter welchen solche Aufzeichnungen entstehen. Manches ist zu weitläufig, manches zu kurz; in einigen, wenn auch seltenen Fällen mangelt sogar die Angabe der Maasse. Dieses und Jenes hätte klarer gefasst, runder stylisirt werden können ohne Gefahr der Schönthuerei. Allein ich wollte an den Notizen, welche ich alle an Ort und Stelle vor dem Gegenstande machte, nicht allzuviel ändern. Vielleicht, dachte ich sanguinisch, wirken sie so in dem rudimentären, fragmentarischen Tone eines Reisetagebuches lebhafter als in glättender Verarbeitung, und wo ich dennoch Versuche zur Correction und Ausfeilung machte, sah ich, dass eine flüssige Darlegung bei ganz genauer Einzelangabe unmöglich ist. Ich wiederhole also, dass der Leser im zweiten Theile keine schrift-

[1]) Ich berufe mich auf den guten Brauch bei kunsthistorischen Collegien, wo immer erst nach der Vorlesung Stiche und Photographien vorgezeigt und parlando besprochen werden.

stellerischen, stylistischen Rücksichten erwarten darf, am Wenigsten im Beschreiben der portativen Gemälde, welches ich meist sehr trocken und umständlich absolvire; nur von den Fresken in Loreto, Rom, Montoliveto, Orvieto wird in etwas breiterer Manier gehandelt. Dass ich kein normal vollendetes und completes Verzeichniss liefere, bin ich mir also bewusst. — Die abbrevirende Form im folgenden Abschnitte über Signorelli's Nachfolger wird wohl selbstverständlich erscheinen. Denn seine eigentlichen Schüler sind ausser Don Bartolomeo della Gatta und Girolamo Genga unbedeutende, nicht der Rede werthe Dutzendmaler und nach den Fernerstehenden erlaubten die Grenzen einer Monographie nur rasche Blicke. Als neuen Beitrag darf ich wohl besonders den Nachweis von Signorelli's Einfluss auf Jacopo — di Bologna (?) und Raphael bezeichnen.

Das im Buchhandel nicht mehr existirende Werk von F. Corazzini mit der kurzen Beilage über Pietro degli Franceschi [1]) verdanke ich durch die Vermittlung eines Freundes der Gefälligkeit des Herrn Cav. Collachioni in Florenz. Die neuen Daten, welche darin enthalten sind, führten mich zu einer kleinen chronologischen Berichtigung des verdienstvollen Aufsatzes von Harzen über P. d. F. und seinen vermeintlichen Plagiarius Luca Pacioli (Naumann's Archiv, 1856, 231 ff.). — Auch die Betrachtung über diesen Maler wird wohl Mancher zu weitläufig finden und im Verhältniss hiezu die über Verrocchio und Antonio del Pollaiuolo zu kurz, umsomehr als mir die Vergleichung der Werke zeigt, dass Signorelli mit den letzteren eigentlich mehr zusammenhängt als mit jenem. Dieser Umstand wurde mir eben erst allmählich klar, erst als ich den Abschnitt über Pietro degli Franceschi bereits niedergeschrieben und keine Gelegenheit mehr hatte, ebenso eingehende Studien über die genannten Florentiner zu machen. Dennoch glückte es mir, bei der Vergleichung der Werke wenigstens einzelne Belege dieses Zusammenhanges zu finden, der von Crowe und Cavalcaselle nicht genug hervorgehoben wird. — Zu der Leistung jener florentiner Quattrocentisten steht überhaupt, wie mich dünkt, die kunsthistorische Vielgeschäftigkeit unserer Tage in seltsamem Widerspruch. Ehe wir

[1]) Vgl. S. 384 die Anmerkung zu S. 76.

nicht diese gestrengen Herren genauer verstehen gelernt haben, fehlt unserer Einsicht eine der wichtigsten Etappen im Fortschritt der Kunst. Besonders beachtenswerth erscheinen mir die grundlegenden Meister, welche im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts blühten. Das Princip des individualisirenden Realismus, welches die quattrocentistischen Maler überhaupt beseelt, erreicht in diesen seinen höchsten Ausdruck und die freier dichtenden Idealisten, welche bald, mit summarischer Benutzung der technisch-wissenschaftlichen Ergebnisse dieser ihrer Lehrer, zu höherem Fluge sich aufschwingen, ein Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli erscheinen gleichwohl persönlich geschlossen und durchaus originell im Unterschied von den gleichfalls idealisirenden Vorgängern und Nachfolgern, welche in noch archaisch gemessenen oder schon wieder classicistischen, antikisirenden Formen das Typische zu schildern suchen. Nur Fra Filippo Lippi, ihr unmittelbarer Vorgänger, macht eine Ausnahme hiervon; er ist der erste individualisirende Romantiker und als solcher der Lehrer ihrer Phantasie und auch einigermassen ihrer Methode, sofern sie zu den intimeren Zwecken modificirt werden musste. Diese Art von Idealismus in den Werken Fra Filippo's und seiner Jünger ist und bleibt aber eine Blüthe des voraufgehenden und gleichzeitigen Naturstyles und den meisten Antheil an seiner so persönlichen Entfaltung haben wie gesagt Verrocchio und die Pollaiuoli. Erst die formale Vorbildlichkeit der Antike, welche dann in der römischen Schule auftauchte, führte wieder zum eigentlichen Generalisiren.

Verrocchio und die Pollaiuoli sind, im Grunde genommen, die letzten dieser langen Reihe von Pfadfindern. Nur Lionardo, der geniale Grübler, setzt ihre Thätigkeit fort, indem er freilich zugleich die duftigsten Rosen pflückt. Dieser Unterschied zwischen der technischen, naturforschenden Sachlichkeit der Genannten und dem freieren Poetisiren ihrer subjectiv noch mehr erregten Zeitgenossen ist überhaupt relativ und schwer zu markiren; denn auch von den Realisten gibt es märchenhaft liebliche und dämonisch gewaltige Werke und ebenso von den Romantikern fachmässig strenge, nur auf die Erscheinung als solche concentrirte. Signorelli nun ist trotz seinen anatomisch-motorischen Bestrebungen zu den florentinischen Idealisten, Dichtermalern und Romantikern zu rechnen, ebenso wie Perugino, Fra

Bartolomeo, Raphael und selbst Michelangelo, wiewohl derselbe als Anatom eine starke Ader der Verwandtschaft mit den genannten Realisten hat. Auch die Bestrebungen der Coloristen, eines Giorgione, Tizian, Andrea del Sarto, Correggio erscheinen leicht, ätherisch, spielend im Vergleich zur wuchtigen Riesenarbeit jener florentinischen Lehrmeister. Nachspiele dieses relativen Gegensatzes finden sich zwar auch in den lombardischen Malerschulen — wie er überhaupt in jedem Kunstleben wahrnehmbar ist — aber dieselben erscheinen doch nur von secundärer Bedeutung im Vergleich mit der prototypischen Dialektik im toscanischen Centrum. Ein ähnliches Verhältniss existirt z. B. zwischen Cossa, Costa einerseits und Francesco Francia andererseits. —

Signorelli's Ansehen war zu seinen Lebzeiten schon wohlbestellt und auch sein Gedächtniss wurde von den Kunstschriftstellern hochgehalten. Vasari schreibt mit seiner besonderen Pietät und Bewunderung über den Sohn seines Urgrossoheims. Vor dem Geist der vergeilenden und verdorrenden Renaissance und des am Ende vorigen Jahrhunderts erstehenden Classicismus musste natürlich seine naive Kunst als solche in den Schatten der Vergessenheit oder Nichtachtung treten oder wurde sie in eine entstellende Beleuchtung gerückt, indem man sie höchst einseitig und irrthümlich als stylistische Vorstufe Michelangelo's betrachtete. Man missverstand und missdeutete übertreibend die ohnedies etwas gewagten und fraglichen Worte Vasari's in der Edition v. J. 1568: „Onde io non mi maraviglio se l'opere di Luca furono da Michelagnolo sempre sommamente lodate, nè se in alcune cose del suo divino Giudizio che fece nella cappella, furono da lui gentilmente tolte in parte dall' invenzioni di Luca, come sono angeli, demoni, l'ordine de' cieli, e altre cose, nelle quali esso Michelagnolo imitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno." In der Ausgabe v. J. 1550 drückt sich hierüber Vasari allgemeiner mit folgenden Worten aus: „Per il che destò l'animo a tutti quegli che dopo lui son venuti di far nell' arte le difficultà che si dipingono in seguitar quella maniera." Noch vor Kurzem gab es (und noch heute vielleicht gibt es) Manchen, welcher besonders in den zopfigen Stampe zur Storia del duomo di Orvieto von G. della Valle eine Bestätigung hiefür zu finden glaubte. Der wellige Vortrag, der in diesen vagen Stichen herrscht, hängt in

weitläufiger Abstammung mit der Kunst der römischen Cinquecentisten überhaupt und auch mit Michelangelo's Styl zusammen; so musste freilich der herbe Quattrocentist wie ein „Vorahmer" Michelangelo's erscheinen. Immerhin aber hat das genannte Werk einen grossen Antheil an der Neubelebung und Verbreitung von Signorelli's Verdienst. Nicht geringeren der schon früher in der Raccolta Milanese v. J. 1756 erschienene Aufsatz von D. M. Maria Manni. Weil diese Zeitschrift sehr schwer zu erkaufen und auch in grossen Bibliotheken selten zu finden ist, lasse ich denselben im zweiten Theile abdrucken.[1]) — Mit der romantischen Erregung, welche Anfang dieses Jahrhunderts die Herzen ergriff, mit der Natursehnsucht und Revolution gegen die Schablone des Classicismus gelangten die Präraphaelisten und mit ihnen Signorelli zu neuen Ehren. War es auch vorzüglich der andachtsvolle, zarte Fiesole und der süsse Perugino, welchen die Nazarener nachgingen, so gab es doch einen oder den anderen, welcher auch vor dem Herben und Kraftvollen bewundernd stillestand und zu den letzteren zählte auch der starke P. Cornelius. Aus Orvieto schrieb er den 19. August 1813 an Fr. Overbeck[2]): „Ich habe mehrere Briefe angefangen an Dich, liebster, bester Overbeck, doch es wollte mir in keinem gelingen, Dir durch eine Beschreibung die hiesigen Herrlichkeiten und deren Wirkung auf mich anschaulich zu machen. — Ich denke jeden Augenblick an Dich und wünsche nichts sehnlicher, als Dich hier zu sehen. Welchen Nutzen dieses uns beiden brächte und welchen Genuss, brauche ich Dir nicht zu sagen; nur das sage ich Dir, dass Lucas Signorelli zu den Malern der ersten Klasse gehört. Er hat hier Sachen gemacht, die neben die schönsten von Raphael können gesetzt werden. Wie so ganz anders ist die Universalität dieser Männer gewesen gegen das Unding, was man jetzt so nennt! Sie hatten eine reine, liebevolle Kinderseele, die Himmel und Hölle durchdrang. Wohl hat Signorelli alles gekannt: die Kunst, die Wissenschaft und das Menschenleben in seinem ganzen Umfang; doch die gemeine Seite desselben mag ihn kaum berührt, aber nichts weniger, als behalten haben. Davon zeugt die Ironie und der Hohn, womit

[1]) Vgl. S. 375 ff. Auch der enttäuschte Leser wird das wenig befriedigende Resultat vergeblichem Suchen nach dieser viel citirten Arbeit vorziehen.

[2]) Vgl. E. Förster, P. Cornelius, 1874, I, 139 ff.

er es behandelt. Er ist darin dem Dante vollkommen ähnlich, der ihn auch bei diesem Werk mag begeistert haben" etc. Von den deutschen Kunsthistorikern war es besonders Waagen[1]), welcher mit treuherzigem und feinem Blicke für seine Grossheit und allgemeine Bedeutung die Stimme erhob und seinen Werken ein eingehendes Studium widmete. Auch Kugler[2]), Hotho[3]), Burckhardt[4]), Lübke[5]), Mündler[6]), Crowe und Cavalcaselle[7]), Bode[8]), Mesnard[9]) sind im Wesentlichen derselben Ansicht. Im Einzelnen gehen wohl die Urtheile auseinander; auch im Ganzen und Grossen kam sowohl Unterschätzung und Misskennung wie Ueberschätzung vor.[10]) Diese Widersprüche legen sich naturgemäss zurecht, wenn endlich einmal ernstlich unterschieden wird zwischen seiner Kunst und seiner Phantasie, zwischen seinen realistischen und idealistischen Bestrebungen und Leistungen, zwischen den strengen, liebevollen Arbeiten seiner Jünglings- und Manneszeit und den hastigen seines Alters, zwischen den Originalwerken und den Schülerarbeiten, wenn hiemit zugleich seine historische Stellung vollkommen in Bedacht genommen wird. Bei aller Sympathie, womit mich dieser Meister beim ersten Blick auf seine Kunst erfüllte, glaube ich die Dialektik dieser Momente meinem Bewusstsein immer gegenwärtig gehalten zu haben.

Auch an stofflich Neuem fehlt es nicht ganz. Ich hatte das Glück, Gemälde zu finden, welche bisher nicht bekannt, nirgends erwähnt sind. In Orvieto revidirte ich mit Erfolg die Urkunden der Verhandlungen des Dombaurathes mit Signorelli, welche in den verdienstvollen Werken von G. della Valle und Luzi mit einigen Irrthümern wiedergegeben sind, so dass der Sinn zuweilen dunkel, ja unverständlich bleiben musste. Dem Herrn G. Milanesi in Florenz statte ich hiemit meinen hochachtungsvollen Dank ab

[1]) Raumer's Histor. Taschenb. 1850; vgl. Kl. Schriften, 1875, 80ff.
[2]) Gesch. der Malerei, 3. Aufl., II, 38 ff.
[3]) Malersch. Hubert's van Eyck, 1855, I, 32ff.
[4]) Cicerone, 1869, III, 812 ff.
[5]) Grundr. der Kunstgesch., 1860, 508.
[6]) Beiträge zu Burckhardt's Cicerone, 1870, 4, 18.
[7]) Gesch. der ital. Malerei, Jordan, IV, 1ff.
[8]) Zusätze und Ber. zu Burckhardts Cicerone, 1872, 22ff.
[9]) Gazette des beaux arts, 1875, 105.
[10]) Vgl. Unger, Das Wesen der Malerei, 1851, S. 240; Fr. Pecht, Südfrüchte, 1854, II, 112.

für die Mittheilung zweier Urkunden aus Signorelli's Greisenjahren und seines Testamentes.[1]) — Bei dem Zeitmaasse meiner italienischen Reisen war es mir leider nicht möglich, auch neue oder abermalige Nachforschungen in den Archiven der übrigen Aufenthaltsorte Signorelli's anzustellen. Auch in Orvieto wäre wohl noch ein Rest zu finden. Herr L. Fumi theilte mir mit, dass er eine Notiz im dortigen Archiv gefunden habe, worin — sofern ich mich recht erinnere — von einem Auftrag an Signorelli zu einem Wandbilde von C. Borgia's Wappen die Rede sei. — Eine Wanderung in der Umgebung Cortona's würde wohl schwerlich Erhebliches von Signorelll selbst entdecken, dagegen wohl Manches von seiner localen Schule[2]); freilich gehört zu einem eigenen Studium derselben ein starker Magen.

Schon bei meinem ersten Aufenthalte in Italien 1872 und 1873 fasste ich die Idee, mich mit Signorelli eingehender zu beschäftigen; doch hatte ich damals noch vollauf zu thun, ein Gesammtbild der italienischen Kunst zu gewinnen. Nie hätte ich wohl auch nur annähernd ein rechtes Verständniss des vielfach verschlungenen Zusammenhanges und Verlaufes der italienischen Malerei erreicht, wenn mich nicht überall hin das Werk von Crowe und Cavalcaselle begleitet hätte. Ich verdanke diesen beiden Männern so viel, dass ich in Verlegenheit käme, wenn ich es nachrechnen sollte; es ist ihr Grund und Boden, auf dem ich fortbaue.[3]) — In einer Art Selbstermunterung schrieb ich, ehe ich begann, die vorhandenen Vorstudien und Materialien meiner Arbeit zusammenzustellen, einen populären Aufsatz über diesen Meister in Dohme's Kunst und Künstler (LIV). Bald darauf erkannte ich freilich zu meinem Aerger das Unreife, auch Irrthümliche darin.

---

[1]) Herr Milanesi bemerkte mir auch, dass er nun Antonio († 1502) als den Sohn betrachte, dessen Leiche Signorelli abzeichnete. Als ich dann die Ausgabe v. J. 1550 genauer durchlas und mit den Excerpten von Girolamo Mancini verglich, kam ich zu demselben Ergebniss.

[2]) In Castiglione Fiorentino z. B. und in der Galerie von G. Tommasi in Cortona fehlt es nicht an solchen nicht erwähnenswerthen Schulbildern geringen Schlages.

[3]) Diese Pietät schliesst natürlich eine andere, von heimischen Einflüssen und persönlicher Anlage herrührende Denkweise nicht aus. Ich bezeichne meine Ansicht über die Genannten vollkommen, indem ich auf W. Lübke's treffende Kritik im 37. Bande der preussischen Jahrbücher (S. 168, 169) verweise.

Jetzt bleibt mir nichts übrig, als meinen imaginären Leser zu bitten, dieses Buch auch als eine im Grossen angelegte Correctur der damaligen Unzulänglichkeiten zu betrachten. — Dass ich dann noch mehrmals in Rücksicht auf meinen Signorelli den Wanderstab ergreifen musste, wird Jeder einsehen, der eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen hatte. Drei weitere Reisen habe ich nach Italien gemacht. Bei der Heimkehr nach der ersten stiess mir der Unfall zu, dass mir mein Tagebuch, geführt auf anstrengenden sonnebeglühten Fahrten nach weit auseinanderliegenden Städten und Bergnestern, abhanden kam, — Verlust genug, um eine zweite Reise nothwendig zu machen. Dank einem Urlaub des K. K. Unterrichtsministeriums konnte ich dieselbe im Frühling 1876 ausführen. Gleichwohl erwiess sich die Ernte beider Reisen, die blasse Erinnerung von der ersten und das sichere Ergebniss der zweiten, im Verlaufe meiner Arbeit als ungenügend. Ich musste durchaus auch die Galerien in Altenburg, Dresden, namentlich in Berlin kennen lernen, wo sich so Ausgezeichnetes von Signorelli befindet. Ich besuchte diese Orte im Herbst 1876. Aber auch in Italien wollten neue Studien gemacht sein; ich überzeugte mich, dass ich die Fresken in Loreto (aus Signorelli's Jugendzeit), welche wiederzusehen mir im Frühling 1876 nicht mehr möglich war, noch einmal genau studiren musste; in Orvieto waren aus dem bereits angeführten Grunde die Acten der Dombauhütte nachzulesen und schliesslich wollte ich Foiano besuchen, wo sich das von Signorelli ein halbes Jahr vor seinem Tode gemalte Altarbild befindet: kurz, ich begab mich im Herbst 1877 noch einmal nach Italien und es ist ausser dem Gesuchten ein ziemlich reicher Anschauungsgewinn, den ich dieser letzten Reise verdanke.

Nach England und Paris bin ich leider bisher nicht gelangt. Schon deshalb kann der erste Abschnitt des zweiten Theiles nicht die Geltung eines normalen Verzeichnisses der Werke haben, obgleich ich über die mir nicht zugänglichen Gemälde die Angaben Anderer citire. Auch Photographien derselben standen mir nicht zu Gebote und ebenso wenig von manchen sonstigen in Deutschland und Italien; denn nur so, durch unmittelbare Vergleichung sämmtlicher Bilder, wäre eine genauere Einsicht in Stylwandlungen ermöglicht; dann könnte man auch dem Verzeichniss der Werke eine chronologische Disposition mit hypothetischer, auf

vergleichende Kritik sich berufender Einschiebung der nicht datirten geben. Da mir aber diese Bedingungen und Hülfsmittel fehlten und da ich zugleich, wie gesagt, in Signorelli's künstlerischer Thätigkeit, so weit ich sie kenne, keine Veränderungsphasen von capitaler Bedeutung, sondern im Gegentheil ein sich ziemlich gleichbleibendes Gepräge erblicke, nahm ich keinen Anstand, dem Verzeichniss eine alphabetische Eintheilung nach Orten zu geben.

So bewusst und geständig ich mir der Unvollkommenheiten meiner Schrift bin, glaube ich dennoch, nicht umsonst gearbeitet, sondern etwas Positives geleistet zu haben. Dem Factischen, Urkundlichen, dem Bilderstudium, der historischen Kritik habe ich gleichen Fleiss gewidmet wie der philosophischen Analyse und Synthese. Ich betrachte die Einsicht in Form und Sachverhalt als das Mittel, die Erkenntniss des inneren Kunstwerkes als den Zweck, jene als die Treppe, diese als den Saal und ich wollte keine Treppe bauen, die in der Luft steht und nirgendshin führt. Weit davon entfernt, der so häufig beliebten Lossagung der empirischen von der philosophischen Forschung beizustimmen, bin ich vielmehr der Ueberzeugung, dass beide beisammen und im Contact bleiben müssen, und halte die Nothwendigkeit dieser Gemeinschaft in einem Werke, welches nicht als blosser Beitrag, Baustein gelten will, für selbstverständlich.

Der Verfasser.

INHALT.

ERSTER THEIL.

Seite

Localhistorisches 3
Cortona 3
Arezzo 18
Florenz 19
Loreto 25
Rom 29
Perugia 35
Città di Castello 45
Urbino 48
Siena 51
Orvieto 57

Signorelli's Lehrer und Vorbilder 62
Lazzaro Vasari 62
Pietro degli Franceschi 63
Die Realisten in Florenz 77
Antonio del Pollaiuolo 77
Andrea del Verrocchio 78
Die Idealisten und Romantiker 79

Sein Leben 83

Seine Kunst und Phantasie in ihrem Verhältniss zur Renaissance überhaupt 121

Das jüngste Gericht in Orvieto mit seinen materiellen Grundlagen und seinen Vorstufen in darstellender Kunst 163

Entwicklung der Terribilità und Signorelli's Antheil 200

ZWEITER THEIL.

Seite

Signorelli's Werke 233
Altenburg 233
Arcevia 234
Arezzo 236
Ascoli 238
Berlin 239
Borgo Sansepolcro 245
Castiglione Fiorentino 246
Chianciano 247
Chatsworth 247
Città di Castello 247
Corneto 253
Cortona 253
Dresden 262
Fabriano 263
Florenz 263
Foiano 270
La Fratta 270
Glentyan 270
Hamilton palace bei Glasgow 271
Keir 272
Lille 272
Liverpool 273
London 273
Loreto 275
Lusignano 278
Mailand 278
Montepulciano 279
Monte a Santa Maria 279
Montoliveto maggiore 280
Norcia 284
Orvieto 285
Panicale 305
Paris 305
Perugia 307
Petersburg 309
Prato 309
Rom 309
San Donnino a Villamagna 312
Siena 312
Spoleto 315
Urbino 315
Vinci 316
Volterra 317
Wien 318
Windsor Castle 318

Seite

Signorelli's Nachfolger. Uebersicht der Schüler, Gehülfen, Geschäftsgenossen, Copisten und anderer Meister mit Spuren seines Einflusses oder verwandten Zügen 319
Don Bartolomeo della Gatta 319
Girolamo Genga 319
Antonio Signorelli 320
Francesco Signorelli 320
Polidoro Signorelli 320
Pier Tommaso Signorelli 321
Papacello 321
Zaccagna 321

Pompeo Anselmi 321
Amico Aspertini 321
Baccio Bandinelli 321
Baccio Bonetti 322
Sandro Botticelli 322
Jacopo de' Barbarj 322
Giovanni Battista 323
Buchillustratoren 323
Giambattista Caporali 324
Vittore Carpaccio 324
Chiodarolo 324
Carlo Crivelli 324
Gaudenzio Ferrari 324
Filippino Lippi 325
Bernardino Fungai 325
Francesco di Giorgio 325
Ercole Roberti Grandi 326
Bernardo di Girolamo da Gualdo 326
Jacopo — di Bologna (?) 326
Fiorenzo di Lorenzo 328
Guglielmo da Marcilla 329
Lodovico Mazzolini 329
Bartolomeo Montagna 329
Jacopo Montagna 329
Giacomo Pacchiarotto 329
Domenico Pecori 329
Pietro Perugino 330
Bernardino Pinturicchio 330
Robetta 330
Sodoma 331
Staggio Sassoli 331
Niccolò Soggi 331
Francesco Ubertini 331

Michelangelo Buonarroti 331
Raphael 332
Dürer 336

Seite

Urkunden und Belege in chronologischer Reihenfolge 337
Stammbaum der Familie Signorelli 368
Vasari über Signorelli in der Edition v. J. 1550 mit Angabe der veränderten und neubeigefügten, sowie der weggelassenen Stellen in der Edition v. J. 1568 369
Manni über Signorelli 375

ANHANG.

Nachträge und Berichtigungen 384
Abkürzungen 386
Druckfehler 387

ERSTER THEIL.

LOCALHISTORISCHES.

CORTONA.

Ehe der Wanderer, der von Florenz nach Rom trachtet, in's umbrische Gebiet gelangt, hart an der Pforte desselben, winkt ihm hoch herab das uralte Cortona zum Besuche. Ziemlich mühsam führt ihn der Weg durch terrassenförmige Olivenpflanzungen, Vignen hinan zum Kranze der Mauern und er mag an den sonst nicht eben erinnernswerthen Petronius Arbiter denken, der in seinem Satyricon[1]) von diesem Aufstieg berichtet: „*In montem sudantes conscendimus*". — Endlich nehmen ihn düstere, steile Gassen auf, ärmliches Volk begafft ihn, so dass wohl nach einiger Rast sein Sinn sich gerne zum Ausblick ins mittägliche Thal der Chiana wendet, oder zur Betrachtung einstiger Grösse, zu den Denkmälern der Kunst.

A. Reumont orientirt uns über die Niederung vor Cortona folgendermassen[2]): „Das Chianathal ist eine von Norden nach Süden langgedehnte binnenländische Provinz Toscana's, deren Länge von den südlichen Abhängen der Höhen des Casentino oberhalb Arezzo bis zur Südspitze des See's von Chiusi einige vierzig, deren grösste Breite, zwischen den Umgebungen Cortona's und dem Poggio di S. Cecilia, wo man über eine Hügelkette in das sienesische Ombronethal hinabsteigt, gegen fünfundzwanzig Millien beträgt. Der aus dem Casentino kommende Arno berührt die nordwestliche Spitze dieses Thales, indem er, statt den ihm dem Anschein nach durch die Natur des Bodens gebotenen Lauf nach Süden zu verfolgen, der Stadt Arezzo, nach des Dichters Ausdruck, „verächtlich kehrt den Rücken"[3]), um mittelst scharfer,

[1]) Titi Petronii Arbitri equitis Romani satyricon, Parisiis 1677, S. 142

[2]) Lorenzo de' Medici, 1874,.I, 436ff.

[3]) Göttl. Kom. Purg. XIV. 48.

vielleicht in Vorzeiten durch künstlichen Durchbruch geschaffener Wendung eine seiner früheren fast parallele Richtung einzuschlagen und nach Nordwesten auf Florenz zuzufliessen. In geringer Entfernung westlich von Arezzo verbindet sich mit dem toscanischen Hauptstrom der Fluss, der dem von ihm seiner ganzen Länge nach bewässerten Thale den Namen giebt, die Chiana, der Clanis der Alten, dessen ursprüngliche Beschaffenheit ein ungelöstes Räthsel ist, wie er denn die eigenthümliche Erscheinung darbietet, dass sein Lauf und sein Gefälle sich zwischen zwei grösseren Strömen, Arno und Tiber, theilen, und er beiden sein Gewässer zuträgt, welchem hydraulische Arbeiten hier wie dort den Abfluss aus dem flachen Thalgrunde verschafft oder erleichtert haben. Diese Arbeiten sind es gewesen, welche in unseren Tagen das Aussehen dieser Region gänzlich verändert, fruchtbares, blühendes Land dort geschaffen haben, wo das ganze Mittelalter hindurch die Fieberluft so arg hauste, dass der Dichter auf der Wanderung durch den Strafort der Zwietrachtstifter [1]) an deren Elend erinnert wurde. Wenn man von dem hochliegenden Cortona aus die weite Ebene überblickt, deren Horizont durch eine Hügelkette begrenzt wird, über welche sich südwärts die vulkanische Spitze von Radicofani und die gewaltige Trachitmasse des Montamiata erheben, so hat man ein prächtiges grünes, trefflich angebautes Land vor sich, mit zahlreichen, meist am westlichen Hügelsaum erhöht liegenden Ortschaften, vom südlichen Ende an, wo zwei kleine Seen die Nachbarschaft des grossen Trasimenischen zu verkünden scheinen, Chiusi, Chianciano, Montepulciano, Torrita, Asinalunga, Fojano, Lucignano, Marciano, Monte San Savino. Drei Staaten stiessen hier zusammen, der Kirchenstaat mit seiner Provinz Umbrien, das Sieneserland mit dem Orcia- und Ombronethal, und das florentinische Gebiet, zu welchem der bei weitem grösste Theil der Valdichiana gehörte, welche so ihrer Lage und der nicht immer fest bestimmten Grenzen wie der für kriegerische Operationen geeigneten Niederungen wegen von den ältesten Zeiten her Kampfplatz gewesen ist, wie zuletzt, um die Mitte des XV. Jahrhunderts in dem neapolitanischen Kriege unter König Alfons, wie dies nämliche Land es ein Jahrhundert später nochmals werden sollte, als Siena bei der heldenmüthigen Vertheidigung seiner Unabhängigkeit unterlag."

[1]) Göttl. Kom. Hölle XXIX. 46.

Livius (XI, 37) nennt Cortona „eines der Häupter von Etrurien". Von den Alterthümern, die das Museum der Akademie vereinigt, ragt hauptsächlich die etruskische Bronzelampe hervor. Auch der römische Marmorsarkophag (im Dom), von dem Vasari (Lem. III, 203 und 204) im Leben des F. Brunelleschi erzählt, ist eine ausgezeichnete Arbeit. Brunelleschi, der von Donatello darüber hörte, ging, wie er stand, in Holzschuhen nach Cortona, um ihn zu sehen und abzuzeichnen. Als höchst merkwürdiges Unicum im Museum ist das antike Tafelbild einer Muse zu erwähnen.

Nachdem die Stadt mit den etrurischen Landen unter die römische Herrschaft gekommen war, that sie sich wenig mehr hervor. Ihr blosser Name bringt sich wieder in Erinnerung mit der Schlacht am Trasimenosee, wo das römische Heer unter dem Consul Flaminius von Hannibal vernichtet wurde.

Nach dem Jahre 1000, als die Nachwehen der gothischen und longobardischen Kriegszüge einigermassen verschmerzt waren, gelangte Cortona allmälich zu neuer Sammlung und selbständiger Lebenskraft, indem es durch kluge Politik sich unabhängig zu halten und eine republikanische Verfassung zu geben verstand. Dieselbe unterscheidet sich wenig von derjenigen, welche in anderen Städten Italiens um jene Zeit sich bildete; doch wird es uns erspriesslich sein, eine genaue Vorstellung davon zu gewinnen. Die Bürgerschaft erwählte durch das Loos aus ihrer Mitte einen 150 Mitglieder[2]) starken Rath, „*Consiglio generale*" oder „*grande*". Die eingewanderten „*Nobili*" mussten ihren Charakter als Landjunker aufgeben und sich als Bürger bekennen, wenn sie wie die Uebrigen würdig werden wollten, an der Magistratur theilzunehmen. Eine besondere Auslosung erwählte zwölf „*Consoli*" (und zwar je 4 dritteljährlich), von welchen je drei ein Vierteljahr regierten Neben diesen wurden noch zwölf Vorstände der Zünfte „*Rettori delle Arti*", ernannt, je ein *rector*: 1) *notariorum* (der Notare, Rechtsbeflissenen); 2) *lanariorum* (der Wollkämmer); 3) *fabrorum* (der Schmiede und Bildner); 4) *magistrorum lapidum* (der Steinmetzen und Bildhauer); 5) *magistrorum lignorum* (der Zimmerleute, Schreiner und Holzschnitzer); 6) *mercatorum bestiarum* (der Viehhändler); 7) *mercatorum pannorum* (der Tuchhänd-

[1]) Ich folge in der Skizze der Verfassung wie der Geschichte Cortona's der Storia di Cortona, Arezzo 1835 tipog. Belloti.

[2]) „50 per ogni Terziere estratti a sorte da una Cassa contenenti i nomi di tutti gli eligibili". — „Furono talvolta meno, particolarmente dopo l'assoggettamento a Firenze." Stor. d. Cort., pag. 15 u. not. 1).

ler), *campsorum* (der Wechsler) *et sartorum* (und Schneider); 8) *merciajolorum* (der Kleinkrämer), *tabernariorum* (Wirthe) *et albergatorum* (und Herberger); 9) *lardajolorum* (der Speckhändler, Wurster), *molendariorum* (Müller) *et fornariorum* (und Bäcker); 10) *calzolajorum* (der Schuster); 11) *speziariorum* (der Spezereihändler) *et barberiorum* (und Barbiere); 12) *carnajolorum* (der Metzger). — Die eigentlichen Künstler waren wohl in der dritten, vierten und fünften Klasse mit inbegriffen. Unter „*Fabri*" verstand man zugleich wohl überhaupt geschickte Handarbeiter, Kunsthandwerker, und so mögen auch die Maler dieser Zunft beizurechnen sein, wie ja gleicherweise die florentinischen Maler der Zunft der „*Orefici*" angehörten. — „*Consoli*" und „*Rettori delle Arti*" bildeten mit einander den geheimen Rath, „*Consiglio di Credenza*", welchem die Pflege der inneren Verwaltung, wie der äusseren Politik oblag. Der „*Sindaco del Comune*" war bevollmächtigter Executor der Rathsbeschlüsse, Verweser der Einnahmen und Hauptrevisor. Der Macht der Consuln stand ein „*Potestà*" gegenüber, der bei allen Sitzungen beider Concile den Vorsitz hatte. Ihm war ein Notar „*Notaro malefizj*" und ein gelehrter Jurist, „*Giudice*" zur Auskunft bei Criminalprozessen wie bei allen möglichen Rechtsangelegenheiten beigegeben; ausserdem noch zu seinem Schutze und Dienste „*Donzelli*" oder „*Famigli*". Die Würde des „*Potestà*" erhielt gewöhnlich nur ein Eingewanderter, ebenso nur ein solcher die des „*Capitano del Popolo*" oder „*Priore dei Consoli*". Dieser war Befehlshaber der städtischen Truppen und bildete ein Gegengewicht gegen die gefährliche Würde des Podestà. Seinerseits hatte er wiederum zu rechnen mit der Autorität der drei „*Difensori del Comune*". Zeitweise scheinen „*Potestà*" und „*Capitano*" in das gerichtliche Geschäft sich getheilt zu haben, so dass jener (mit Hülfe von zwölf Beamten, „*Forensi*") die civilen, dieser (mit dem „*Notaro*" und „*Giudice*" des Potestà) die criminalen Fragen zu lösen hatte. Beide bekleideten ihr Amt nicht länger als sechs Monate und wurden am Ende derselben durch neue „*Buoni Uomini*" und neun „*Reveditori*" einer strengen Kritik unterzogen, welche ebensowohl in Strafe, selbst in körperlicher Züchtigung (!), wie in Belobung bestehen konnte. Ihre Wohnung war im Rathhaus; die der Consuln in den benachbarten Häusern der Piazza. — Der städtische Ingenieur und Baumeister hiess „*Operajo*".

Diese Verwaltungsform dauerte im Wesentlichen wenig umgestaltet fort bis zum Jahr 1411, wo Cortona der florentinischen

Republik unterthan wurde. Hiermit gelangte nach dem Muster derselben der Capitano an die Stelle des Podestà, sechs Prioren (für zwei Monate) an die Stelle der Consuln und zwar recrutirten sich dieselben aus den reichsten und vornehmsten Familien. Ebenso aus Adeligen bestanden die sechs Colleghi, welche ernannt wurden *„ut maturius et diligentius negotia communis ordinarentur et fierent"*; doch hatte ihre Autorität fast nur repräsentative Geltung. Schliesslich gab es auch von den 24 (dritteljährlichen) Rathsherren (*consiglieri*) keinen mehr, der nicht Adeliger war und das Volk (*i popolari*) war von jedem öffentlichen Amte ausgeschlossen.

Die städtischen Urkunden vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts bezeugen, dass unser Signorelli wiederholt zum Rathsherrn erwählt (*„estratto"*) wurde. Das Gesetz zwang den Bürger zur Bekleidung des Municipalamtes, zu welchem er entweder durch Ausloosung oder durch die Wahl des Magistrates berufen wurde. War er nicht willig, so kam sein Name an die schwarze Tafel oder er musste Strafe zahlen. Zu den triftigen Entschuldigungsgründen gehörte besonders auswärtige Beschäftigung; es ist deshalb aus der Erwähnung oder nicht Nichterwähnung von Signorelli's Namen in den Rathsurkunden (so weit sie erhalten sind) mit Sicherheit auf seine jedesmalige Anwesenheit, mit Wahrscheinlichkeit auf seine jeweilige Abwesenheit zu schliessen.[1])

* * *

Mit dem inneren Gedeihen der Stadt im XII. und XIII. Jahrhundert wuchs auch die äussere Macht an. Die Landjunker der Umgebung begaben sich einer nach dem andern unter ihren Schutz, indem sie hinter ihren Mauern Wohnung nahmen und ihre kleine Herrschaft in die Hand der städtischen Verwaltung übertrugen. So vergrösserte sich ihr Gebiet. In dem grossen Principienkampfe des Mittelalters blieb immer ihre Politik vorwiegend ghibellinisch. Deshalb war ihr auch Friedrich II. ungewöhnlich zugethan, so dass er ihr die Ehre seines Besuches schenkte und einen eigenen *Vicario Imperiale* verlieh. Im Jahre 1325 bekam sie durch Papst Johann XXII. auch ein eigenes Bisthum. Bis dahin war sie dem Bisthum in Arezzo untergeordnet,

[1]) Vgl. Girolamo Mancini, Notizio sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, ibid. Bimbi 1867, Anhang S. 87ff: Uffici publici sostenuti in C. ed altre notizie sopra Luca Signorelli.

doch ohne dass dies je recht zur Geltung kam. Das Selbstgefühl und die kaiserliche Treue der Stadt mag Guglielmo Ubertini, den gewaltthätigen Bischof Arezzos, nicht wenig geärgert haben und er hatte gewiss seine Hand im Spiele, als im Jahre 1258 die Aretiner mit einer Schaar ausgewanderter Cortonesischer Welfen conspirirten, die Stadt überrumpelten und ihre Wälle niederrissen. Doch schon im Jahre 1261 konnten die Verbannten mit Hülfe Sienesischer Truppen sich ihrer Vaterstadt wieder bemächtigen. Von da an war der ghibellinische Charakter derselben so entschieden, dass man sagte: „*Chi è Guelfo e fassi di Cortona, se ne mente per la gola*" (Wer Welf ist und will aus Cortona sein, der lügt in seinen Hals hinein)! Es blieb das „Nest der Ghibellinen" selbst noch nach dem Tode Manfreds und dem Abfall Sienas. Darüber war Heinrich VII. so erfreut, dass er nach seiner Krönung in Rom (im Jahre 1312) Cortona besuchte und ihm mit vielen Ehren und Privilegien das Recht der Selbstregierung gestattete, indem er die Streitfrage zwischen dem Bischof von Arezzo und der Stadt, welche trotz dem Erlasse des Papstes Johann XXII. immer noch nicht zur Ruhe gelangt war, durch Ernennung des Ranieri di Biordo degli Ubertini ein für allemal erledigte und Guglielmo di Uguccio Casali zu seinem Vicar ernannte.

Die folgenden Schwierigkeiten bestanden zunächst in localen Parteikämpfen. Die eingewanderten Landjunker wurden von Tag zu Tag eifersüchtiger auf das Volk, welches die Regierung in den Händen hatte. Sie verschworen sich, indem sie zu besserem Erfolg einige der Casali in ihr Geheimniss einweihten. Doch Ranieri Casali verrieth sie und vereitelte so das Gelingen ihres Anschlages (im Jahre 1323). Auch ein zweiter Ueberfall der Verjagten wurde glücklich abgewiesen, die Gefangenen theils enthauptet, theils an den Schweifen von Mauleseln durch die Stadt gezogen und die Entkommenen für infam und vogelfrei erklärt.

Guglielmo di Casali, den die mitlebende S. Margherita von Cortona einen heiligen Cavalier nannte, hinterliess zwei Söhne, Ranieri, den eben erwähnten, und Uguccio. Dem älteren von beiden, Ranieri, einem Manne von nicht gewöhnlichen Anlagen, gelang es durch kluges, hilfsbereites Benehmen sich populär zu machen und allmälich die höchste Macht zu erreichen. Indem seine Blutsverwandten und Anhänger die meisten übrigen Aemter der Regierung erhielten, wurde es ihnen möglich, derselben den Charakter einer Oligarchie aufzuprägen und schliesslich Ranieri zum „Signore generale" zu ernennen (im Jahre 1325). Doch, wie

es zu gehen pflegt, diese consequente Weiterbildung zur Monarchie nutzte und behagte dem betheiligten Adel keineswegs; sein Verhältniss zum Tyrannen wurde hiermit das der feindseligen Rivalität. Ranieri bediente sich anfangs dieser Errungenschaft im Guten, übernahm sich nicht, schonte und beschützte die Bürgerschaft nach Kräften, beschenkte als reicher Mann die Armen und umgab sich mit einem glänzenden Hofstaat. Die Helfershelfer seiner Ruhmesbahn, unzufrieden darüber, dass er ihnen nicht im Geringsten die Zügel lockerte, wagten endlich (im Jahre 1332) mit auswärtigen Bundesgenossen einen Ueberfall. Derselbe ward jedoch glücklich abgeschlagen und Uguccio, der Mitverschworene, ins Gefängniss geworfen, wo er starb. Nach diesem Erlebniss trat Guglielmo rücksichtsloser auf; erlaubte sich Gewaltmassregeln und wurde förmlicher Despot. In den nun folgenden verwickelten Streitigkeiten zwischen den Aretinern und den Peruginern leistete er in Gemeinschaft mit Florentinischen, Sienesischen Kriegsleuten und der compagnia Tedesca des Duca Guarnieri den letzteren Beistand. Er duldete auch die Einquartirung der deutschen Söldlinge in Cortona.

Ihm folgte (im Jahre 1351) sein ältester Sohn Bartolomeo mit verwegenen Plänen. Er trat in einen Bund mit dem mächtigen Waiblinger Giovanni Visconti von Mailand, dem Feinde der welfischen Florentiner, von dessen Unterstützung er sich die Besitznahme der von den letzteren beschützten Stadt Arezzo versprach; doch zog er, durch die energischen Vertheidigungsmassregeln der überlegenen welfischen Partei in Arezzo stutzig gemacht, mit seinem ansehnlichen Heere unverrichteter Dinge wieder ab. Hierauf bekriegte er, leichtsinnig die alte Freundschaft brechend, das gleichfalls von Florenz secundirte Perugia nicht ohne Glück. Doch als Visconti, durch die Annäherung Karls IV. beängstigt, seine ehrgeizigen Absichten auf Toscana hintansetzte und hiermit auch seine Hand von Cortona zurückzog, entschloss sich dieses bald, mit Perugia wieder Frieden zu schliessen. Die wirren, horizontlosen, langweiligen Raufereien in Toscana und Umbrien ruhten eine Weile; dafür aber wurde das unglückliche Land von der Plage der schweifenden Söldner heimgesucht, welche, unbeschäftigt, wie sie nunmehr waren, sich durch räuberische Plünderungen schadlos zu halten suchten (1354—55). Auch Cortona hatte viel hierunter zu leiden. Bald darauf fingen die rachlustigen Peruginer wieder Händel an, fielen ins Cortonesische Gebiet ein und blockirten die Stadt mit einem starken Heere. Erst mit Hülfe

der alten Sienesischen Waffenbrüder wurden sie wieder vertrieben. Doch ward mit wechselndem Glück hin und her scharmutzirt, bis endlich im Jahre 1359 der Friede zu Stande kam.

Nach Bartolomeo's Tod (1364) ging die Signoria, welche stillschweigend erblich geworden war, auf dessen Sohn Francesco über. Dieser gefiel sich, im Gegensatz zum Vater, in friedlichen Bestrebungen. Seine freundliche Sorge für das Wohl der Bürger, seine Fröhlichkeit und Prachtentfaltung, seine vorsichtige Politik, der gute Ruf seines Namens, dies Alles führte in Cortona eine allgemeine Erholung herbei, während die übrige Toesana von kriegerischen Wellen überfluthet war. Der gute Stern, der jetzt über der Stadt waltete, wollte es auch, dass die Verschwörung einiger Peruginer und eifersüchtigen Cortonesen, worunter sich wahrscheinlich auch Jacopo Casali befand, von keinem Erfolge begünstigt war. Francesco erholte sich von den Dolchwunden, die sie ihm beigebracht hatten, und regierte unbeschädigt fort bis zu seinem Tode im Jahre 1375.

Die Regierung seines Sohnes Niccolò Giovanni unter Vormundschaft von Azzo degli Ubertini und Bennato Visconti blieb gleichfalls friedreich, trotz der stürmischen Kriegsbrandung rings in den Nachbarstädten. Es blühte Verkehr und Gewerbe. Aus England, Burgund und Verona wurde Wolle bezogen und zu Tuch verarbeitet. Man handelte mit Perlen, Pelzwerk, Gold- und Silberarbeiten, Waffen, Helmen, Panzern, Armbrüsten, Dolchen, Degen, Lanzen, Schilden, musikalischen Instrumenten, Trompeten und Orgeln. Besonders verlegte man sich auf den Waid (zum Blaufärben) und den Grapp (zum Rothfärben), der in den Feldern der Umgegend gedieh und viele Bürger bereicherte. — Ein kleiner Streifzug des Piero Marchese del Monte und Guglielmo Filimbac wurde mit Hülfe der Sienesen abgewiesen, mit denen Cortona so befreundet war, dass der nachgeborene Sohn des Francesco den Beinamen il Sanese erhielt; eine Huldigung, welche prächtige Ehrengeschenke und Feste zur Folge hatte. — Im Jahre 1348 stieg aber aus den zahllosen Leichenfeldern des Krieges von Neuem die Pest empor, überzog, den Bannern der schweifenden schmutzigen Söldner folgend, das weite Land und raffte auch den guten Niccolò hinweg.

Er hinterliess ein Söhnchen, Luigi Battista, als rechtmässigen Erbherrn der Stadt, bis zu dessen Heranwachsen seine Vormünder Azzo degli Ubertini und Ilario Grifori die Regierung führten. Doch gelang es dem schlauen Uguccio Casali (dem zweiten Sohn

Bartolomeo's und Bruder des älteren Francesco) mit Hülfe seiner energischen Mutter Beatrice Castracani eine Verschwörung anzuzetteln. Der treffliche Ilario ward ermordet, das dumme Volk jauchzte den Mördern zu und der bestürzte Rath liess sich hinreissen, Uguccio mit Francesco Sanese und Luigi Battista zum Signore von Cortona zu ernennen und zwar jenen in der Eigenschaft eines Vormundes dieser (1384). Rohheit, Misstrauen und grausame Tücke, Ueppigkeit und blinde Verschwendung kennzeichnen seine Regierung. Spielhäuser wurden errichtet, das Volk mit schweren Steuern belastet. Er heiratete, um ein drohend neben der Stadt gelagertes Heer von Söldnern zum Abzug zu bewegen, die Schwester eines ihrer Anführer, ein Schandweib. Da er sah, dass die Welfen in Toscana mächtiger geworden waren, setzte er die alte Kaisertreue Cortona's aufs Spiel, löste den von Bartolomeo mit Siena geschlossenen Vertrag, wie das freundschaftliche Verhältniss zu Visconti und trat in ein Bündniss mit den Florentinern. Im Jahre 1388 half er den Peruginern gegen ihre rebellischen Gemeinden, wobei er mehrere eroberte Schlösser in seinen Besitz brachte und grosse Beute gewann. Im Jahre 1393 betheiligte er sich am Kampfe der dortigen Raspanti gegen die Becarini, womit er sich beim Papst Bonifacio IV. in Gunst setzte und Macht und Besitzthum abermals vergrösserte. Dieser Gewinn hatte nach kurzer Zeit der Freundschaft wieder Kämpfe mit Perugia zur Folge, wobei er übrigens das Glück auf seiner Seite hatte.

Im Jahre 1399 ward Cortona von der allgemein grassirenden Epidemie der Bussprocessionen ergriffen. Die Bevölkerung wallfahrtete zum Theil nach Siena, zum Theil nach Città di Castello, und auch Uguccio wie sein Weib fühlte sich von der öffentlichen Bangigkeit erfasst. Auch er wollte vom Himmel Erbarmen erlangen und Schutz vor den erwarteten Schrecknissen. Daher gründete er (1400) das Kloster di Terziarie di San Francesco zu Ehren der hl Margherita, reiste nach Florenz, um dort nicht nur seinen politischen Zwecken nachzugehen, sondern auch als Reuiger im Spital der Santa Maria nuova einen Monat lang dreissig Kranke zu pflegen. Bei dieser frommen Uebung holte er sich die Pest und starb. — Das Volk von Cortona war unter seiner Herrschaft ungemein verwildert. Mord und Todtschlag war nichts Ungewöhnliches. Die Mittel, womit sich Uguccio erhielt, bestanden aber nicht nur in Terrorisirung, heimlicher Beseitigung der

Gegner etc., sondern auch in Befriedigung der Genusssucht, Schenkungen, Festen und Schauspielen.

Ihm folgte der friedliebende Francesco il Sanese. Er beeilte sich, den zäh sich fortpflanzenden Zwistigkeiten mit Perugia durch eine liberale Begleichung ein Ende zu machen. Er erneuerte den Bund mit Florenz, unterstützte es im Kriege gegen Pisa. Florenz versah seine Stadt dafür mit Geld und Soldaten und ehrte ihn durch Geschenke, Feste und Turniere. Cortona erholte und verschönte sich unter seiner sorglichen Milde. Seine Freundschaft mit Leonardo Aretino lässt vermuthen, dass seine Geistesart keine gewöhnliche war.

Schon im Jahre 1407 wird er von dem herrschgierigen Luigi Battista ermordet, sein Leichnam wie eine todte Ratte auf die Piazza di S. Andrea geworfen und hierdurch das empörte Volk so erschreckt und betäubt, dass es sich blindlings dem Mörder unterwirft. Selbst seine Anhänger verschwören sich bald gegen sein rohes Regiment, doch ohne glücklichen Erfolg. Im Jahre 1409 zieht Ladislao von Neapel, welcher sich ganz Italien unterwerfen will, mit Heeresmacht gegen die Florentiner und deren Bundesgenossen heran. Die Cortonesen vertheidigen sich sehr brav gegen sein übermächtiges Belagerungsheer. Endlich werden sie mürbe gemacht durch die Zerstörung ihrer Getreidefelder und öffnen dem König Korntilger (*guasta-grano*) hinter dem Rücken Luigi's die Thore. Kaum ist dieser als Gefangener abgeführt, so beeilt sich das misshandelte Volk, alle Spuren seiner Herrschaft auszulöschen, wobei es in seiner Wuth das Kind mit dem Bade ausschüttet, indem es nicht nur seine Anordnungen, sondern auch diejenigen der besseren Casali für nichtig erklärt und die Statue des alten Uguccio umstürzt. Zwölf Bürger haben neue Gesetze zu verfassen. — So war Cortona noch einmal eine kurze Frist lang Republik, wenn auch unter der Oberherrschaft eines neapolitanischen Podestà und dem Schutze einer neapolitanischen Besatzung. Eine Berennung durch die Florentiner brachte wohl grosse Noth, erzielte aber keine Uebergabe. Doch als Ladislao sah, dass ihm Cortona's Besitz wenig Vortheil brachte, verkaufte er es im Jahre 1411 an Florenz.

Die Reform der Cortonesischen Verwaltung wurde hierauf nicht ohne das positive Dareinreden der Florentiner in der angegebenen Weise durchgeführt. Dieselben liessen überhaupt bald ihre Herrschaft hart empfinden, besonders vermöge der schweren Steuern. Ihre Wachsamkeit vereitelte alle Verschwörungen, eine

im Jahre 1424, eine andere im Jahre 1440. Die letztere, durch die Familie der Boscia (jetzt Tommasi) angezettelt, welche den Capitän Piccinino zur Unterstützung gewonnen hatten, bewirkte eine solche Züchtigung, dass sich von nun ab die Cortonesen lange Zeit ruhig verhielten. Im Jahre 1461 hatte die Unzufriedenheit darüber, dass nur die ersten Bürger als regierungsfähig galten, und die Meinung, dass die Ausgeschlossenen allein die öffentlichen Lasten zu tragen haben, unter den Bauern der Umgegend eine Empörung zur Folge, welche nicht ohne beträchtliche Opfer besiegt wurde.

Auch die Früchte, welche die Verschwörung der Pazzi (im Jahre 1478) in Florenz trug, den Krieg derselben mit dem Papst Sixtus IV., der bis zum Jahre 1480 dauerte, hatte Cortona als feste Grenzstadt zu kosten. Zur Besatzung erhielt es wie die Burgen der Umgebung Florentinische Mannschaft unter dem Commando des Roberto da San Severino und des Federigo Marchese di Mantova, zugleich venezianische Hülfstruppen unter Melio da Cortona. Das Hauptheer der Florentiner befestigte sich in dem nahen Passignano.

Am 11. Juli überschritten die Päpstlichen die Grenze bei Montepulciano, verwüsteten und beraubten rings das Land und wendeten sich dann gegen das Elsathal. Am 1. August begannen sie die Berennung von Castellina, dessen Vertheidigung von Giuliano da Sangallo geleitet wurde, während ihnen die Fachkunde des Francesco di Giorgio zu Gute kam, „von dem wohl anzunehmen ist, dass sein grosser Gönner, der Herzog von Urbino, ihn namentlich bei der Aufstellung des Geschützes brauchte, worin er sehr bewandert war“ [1]). Da das florentinische Heer, welches bei Poggibonzi stand, keinen Entsatz brachte, musste sich das Castell am 18. August ergeben. Im September übernahm Ercole von Ferrara den Oberbefehl der vereinigten florentinischen und mailändischen Truppen; doch zeigte er wenig Energie und hinderte den Feind nicht, der sich inzwischen wieder ins Chianathal gewendet hatte, Monte San Savino einzunehmen. Die ganze Umgebung Cortona's wurde nun wieder Tummelplatz der sengenden und raubenden Heerschaaren. Im Winter trat eine Pause ein; man begann mit dem Papste zu unterhandeln, Ludwig XI. verwendete sich für Florenz; doch war Alles erfolglos und im Frühsommer nahmen die Feindlichkeiten von Neuem ihren Anfang.

[1]) Reumont, Lorenzo de' Medici, 1874, I, 447.

Roberto Malatesta, der in Diensten der Florentiner stand, rückte ins Peruginische vor, wo ihn Carlo Fortebraccio unterstützen sollte. Dieser abenteuerliche Condottiere aber, dessen Familie in Perugia alte Anrechte hatte, erkrankte unterwegs in Cortona, wo er am 17. Juni (1479) starb.[1]) Am 27. dieses Monats erlitten die Päpstlichen zwischen Cortona und Perugia in der Nähe des Trasimeno durch Malatesta eine vollständige Niederlage, ohne dass dies jedoch eine entscheidende Folge gehabt hätte. Das Plündern und Verwüsten in den Thälern der Chiana, des Tiber und Arno wurde nur desto eifriger wieder aufgenommen. Malatesta belagerte Perugia und erwartete schon die Uebergabe, als es am 7. September dem Herzog von Calabrien gelang, die Florentiner bei Mont' Imperiale zu überraschen und zu zersprengen. Während nun Costanzo Sforza die Flüchtigen in S. Casciano sammelte und Florenz auf der sienesischen Seite zu schützen versuchte, stellte sich Malatesta bei Arezzo auf, um das Arnothal zu vertheidigen. Ende November vereinigten sich die Gegner, beiderseits erschöpft, zu einem Waffenstillstand, welcher endlich im März 1480 vom Frieden abgelöst wurde.

Im Jahre 1502, als der verbannte Piero de' Medici mit Hülfe des Cesare Borgia, des Vitelozzo Vitelli, Fabio Orsini, des Gianpaolo Baglioni und Pandolfo Petrucci Florenz und seine alte Macht wieder zu erlangen sucht, wurde die schwach besetzte Stadt, welche stark von der Pest und Hungersnoth mitgenommen war, von Vitellozzo Vitelli und Gianpaolo Baglioni nach kurzer Belagerung erobert, bald darauf aber wieder von den Florentinern erkämpft und mit einer Strafsteuer belastet. Bei dieser Wiedereinnahme waren französische Truppen behülflich; bis zum 30. August dieses Jahres 28 Tage lang stand Cortona unter dem Befehl des Anführers derselben. Dass Signorelli in jenem Sommer und zwar im Monat Juni und Juli zugegen war, ist urkundlich bezeugt.

Das folgende Jahr brachte ein kleines Scharmützel mit einer Reiterschaar des Cesare Borgia, der nach dem Tode seines Vaters, des Papstes Alexander VI., sich gen Toscana wandte. Die Cortonesen hatten von den rechtzeitig benachrichtigten Florentinern den Auftrag, diese Schaar zu überfallen, was ihnen auch glücklich gelang.

---

[1]) Einen Theil dieser Kriegsnöthen hat Signorelli jedenfalls mit erduldet. Cortona war wohl als fester florentinischer Ort ein Schutz für seine Bürger; aber Theuerung, Hunger, schwere Verluste in den Gütern der Umgebung, Verarmung, Angst und Gemüthsschrecken waren ihnen gewiss nicht erspart.

Neue Noth kam dann über die Stadt durch die Kämpfe, welche Papst Clemens VII. gegen seine heiss erstrebte Heimat Florenz heraufbeschwor. War es zuvor der Durchzug seiner vornehmlich aus Schweizern bestehenden Söldner, der Cortona schädigte, so brachte ihm nun der Bund dieses Papstes mit dem Feinde, Kaiser Karl V., eine abermalige Belagerung. Nur vier Tage konnte sich die geringe Besatzung gegen das übermächtige kaiserliche Heer, das Filiberto d'Orange befehligte, vertheidigen; doch wurde wenigstens, wenn auch mit schwerem Gelde, die Verschonung der Stadt erkauft.

Der friedlichen Ruhe, welche mit der Neubefestigung der Medicäischen Herrschaft in Florenz für eine Weile in die verarmten Gassen Cortona's einzog, kam wohl ein tiefes Bedürfniss entgegen. Die ursprünglich so kriegerische Einwohnerschaft war lahm und bresthaft, so zu sagen spitälerisch geworden. Rondinelli, ein cortonesischer Chronist dieser Zeit, schildert sie mit folgenden Worten: „*Vivono gli uomini con molta bontà e le donne onoratissimamente e per la buona giustizia e prudente vigilanza del Gran-Duca come bene amministrati son contenti, come stanchi stanno quieti e come savi si godono in pace, avendo come feroci provata la guerra lo sdegno di Sua Altezza e il frutto delle passate discordie.*“

Ein auch für unsern Gesichtspunkt interessantes Ereigniss dieser Zeit nach Signorelli möge noch erwähnt sein. Clemens VII. interessirte sich für Trockenlegung des Chianathales und übernahm dieselbe officiell in einem Vertrage gegen einen jährlichen Lehenszins der betheiligten Gemeinden. Ihre Dankbarkeit für diese guten Absichten der Medicäer bezeugten die Cortonesen, als im Jahre 1593 der Gran-Duca Ferdinando I. ihre Stadt besuchte. Drei stattliche Reitergeschwader eilten ihm vier Meilen weit entgegen. An dem h. Marienthor, wo er einzog, war sein reich verziertes Wappen angebracht. Hinter dem Thore war ein Triumphbogen errichtet, darüber auf der einen Seite eine Statue der Cortona, als Siegerin mit den Medicäischen Kugeln auf der Brust, den olivenbekränzten Helm auf dem Haupte, in der Linken ein Füllhorn, in der Rechten das strahlenumgebene Wappen der Medicäer; auf der anderen Seite ihr gegenüber Phöbus, welcher vor dem Strahlenwappen wie vor einer zweiten helleren Sonne seine Pferde zurückbändigte. Unter dem Triumphbogen Bachus auf einem sockelgetragenen Fasse, das, von Epheu umwunden, den süssesten Wein hervorquellen liess. Der Gott, selbst

reich bekränzt und den Thyrsusstab schwingend, begrüsste die Kommenden mit einem ungeheuren Becher. Auf seiner Brust sah man das gleichsam aus dem Innern hervorgetretene Herz, wiederum nicht ohne die Kugeln. Hier waren die Beamten in langen Bürgerkleidern versammelt, um ihn unter einem eigens hierfür hergestellten, aus bunter Seide nach seinen Wappenfarben zusammengesetzten Baldachin zu empfangen. Derselbe wurde von acht Jünglingen getragen, deren reiche Tracht in feiner orangegelber Leinwand aus Neapel bestand, verbrämt mit Spitzen und Silberborden, in seidenen Strümpfen von derselben Farbe, Mänteln aus schwarzer Leinwand und Baretten aus gerissenem Sammet mit prächtigen Goldschnüren, Perlen und Edelsteinen. Um den Hals hatten sie sehr kostbare Goldketten. Sie trugen den Gran-Duca über die Piazza nach dem bischöflichen Palast. Auf dem Schlossberg wurde geschossen und Abends gab es Feuerwerk. Den andern Tag besichtigte er die Bollwerke, hörte die Messe im Dome, liess sich die Schätze desselben zeigen und gab dann öffentliche Audienz. Nach der Mahlzeit ging er spazieren, erschien auf einem Ball im Hause des Commissario. Darnach führten ihm zweiundzwanzig roth und ebensoviele gelb gekleidete Jünglinge ein Ballonenspiel (*giuoco del calcio*) auf, traten nach Beendigung desselben zu ihm herab und boten ihm Wein und Süssigkeiten an. Er kostete und das Uebrige wurde unter das Volk auf der Piazza geworfen, wo ohnedies aus zwei Brunnen Wein floss. Tags darauf gab man ein Ritterturnier (*in Ruga Piana*), dessen Sieger vom Gran-Duca eine goldene Kette erhielt. Abends war eine grosse Vorstellung. Im Schimmer weisser Lichter ritten auf feurigen Pferden vierzig Nymphen heran, je zu zweien gereiht. Diesen folgten mehrere Götter aus den Sümpfen der Chiana, welche, von den Nymphen besiegt, vor dem Gran-Duca (*al nostro Eroe*) als Gefangene in Fesseln einhergeführt wurden, um auf ewig ins Meer versenkt zu werden. Die Nymphen in verschiedenfarbigen Seidegewändern von antikem Schnitte, jede eine Lanze schwingend, an deren Ende statt der Eisenspitze ein Täfelchen mit dem mythologischen Namen der Trägerin befestigt war. Sie bedeuteten in ihren unterschiedlichen Farben die mannigfaltige Fruchtbarkeit des cultivirten Chianathales. Die Götter mit langen weissen Bärten in blauen Kleidern trugen Binsenbündel in der Hand. Zuletzt kam, wie plötzlich angstvoll aus ihren Bergen und Wäldern hervorgeeilt, Cortona als ehrwürdige Alte mit Flachslocken, einem Kranze von verschiedenen

Früchten und einem grünen Schafte, an dessen Spitze ein (in den Farben der Stadt) grün und blau bemaltes Täfelchen befestigt war. Die Nymphen sangen folgende Verse:

„Vicino al Trasimen gli antichi muri
Sono quasi fatti alla palude lido;
Animosa vengh' io dagli antri oscuri
Udito ch 'ho di te la fama e il grido;
Vivo i secoli miei negli aspri oscuri
Ombrosi boschi e in questi monti annido,
E il bel paese mio serra e circonda
La vicin acqua paludosa e immonda.
Vendica tosco Eroe gli oltraggi miei
Ormai rintuzza lo sfrenato orgoglio.
Fermi la Real man l'onda di lei
Del bel Tirreno mar sotto lo scoglio" etc.

Diese genaue Beschreibung des cortonesischen Chronisten Rinaldo Baldelli darf uns nicht nur überhaupt als ein Beitrag zur Erklärung der Trionfi gelten, welche uns die Dichter und Maler der Renaissance — Signorelli nicht ausgenommen — vorführen, sondern sie erlaubt auch einen besonderen Rückschluss auf das Kunstleben in Cortona ein Jahrhundert vorher; denn man braucht von demselben in Anbetracht des stetigen Entwickelungsganges damaliger Sitten nicht zu vermuthen, dass es wesentlich verschieden war.

* * *

Drei wichtige Vermächtnisse hinterliess hier die Kunst des Mittelalters: Das Pisanische Grabmal[1]) der S. Margherita, die altsienesischen Malereien und die von Fra Giovanni Angelico di Fiesole.

Ambrogio Lorenzetti (c. 1285 — c. 1348) kam 1335 nach Cortona und malte hier für den Bischof Ranieri degli Ubertini Fresken in S. Margherita[2]).

Von der Hand des Pietro Lorenzetti (c. 1280 — c. 1348) rührt augenscheinlich die Madonna del seggiolone in einer Capelle des Doms und vielleicht auch ein Crucifix in S. Marco[3]).

---

[1]) Erhalten. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der italienischen Malerei, deutsch von M. Jordan, I, 115. Auch die Restauration der Pieve und der Bau der Kirche S. Margherita wird dem Niccolò (c. 1204 — 1280) und Giovanni (c. 2240 — 1320) Pisano zugeschrieben. Vgl. Vasari-Lem. I, 268.

[2]) „La metà delle volte e le facciate" (Innenwände); Vasari II, 67. 68.

[3]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 308.

Auch Barna († 1381) malte in S. Margherita [1]) und an vielen anderen Orten.

Fra Giovanni Angelico, welcher (vor 1418) längere Zeit in Cortona lebte, malte in San Domenico Fresken, welche nicht mehr erhalten sind. Das Lunettenbild aussen am Stirnportal und die Hochaltartafel sind Alles, was der Convent noch von ihm besitzt. Die zu letzterer gehörige Staffel mit Scenen aus dem Leben des h. Benedict ist in der Kirche del Gesù zu suchen. Dorthin ist aus einer Capelle des Convent's auch eine Verkündigung Fra Giovanni's übergeführt worden, nebst einer Staffel, welche das Leben der Jungfrau schildert und wohl zum Sinnigsten und Rührendsten gehört, was dieser Meister je gemalt hat [2]).

AREZZO.

Diese an berühmten Männern reiche Stadt war damals bereits ungleich grösser und schon wegen ihrer zugänglichen Lage weltmässiger als das hohe Cortona. Wie dieser Nachbarort und Città di Castello, Borgo Sansepolcro liegt sie an der toscanisch-umbrischen Grenze. Im Jahre 1384 war sie unter die Oberherrschaft von Florenz gekommen. Ein Jahr, ehe Signorelli geboren wurde, wollte der Graf Mariotto Grifolini Arezzo an den Condottiere Niccolò Piccinino, den Anführer der Visconti in Toscana, ausliefern. Sein verrätherischer Anschlag wurde jedoch zur rechten Zeit noch entdeckt und vereitelt. Piccinino's Erfolge blieben auf die Burgflecken und Schlösser der Umgebung beschränkt. Ueber die öffentlichen Vorgänge während der Jahre 1450 bis 1460, welche Signorelli jedenfalls theilweise hier zubrachte, sowie über die Jahre 1472 und 1520 ist nichts Nennenswerthes zu berichten. —

[1]) „La maggior parte delle volte e delle facciate", Vas. II, 161. Diese Angabe ist nicht ganz vereinbar mit der obigen über A. Lorenzetti (II, 67. 68). Auch der närrische Giottist Buonamico Buffalmacco hat nach Vasari (II, 61), in S. Margherita (wie im Vescovado und in S. Francesco) gemalt. Neuerdings ist die Kirche restaurirt worden und einige Fragmente der hiebei blossgelegten Fresken von A. Lorenzetti finden sich, sorgfältig von der Wand gelöst, in einem Gange des anstossenden Klosters.

[2]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 144—148; P. Vinc. Marchese, Memorie dei più insigni Pittori etc. Domenicani I, 219; Vas. IV, 33.

Sowohl die altsienesische wie Giotto's [1]) Malerschule fand hier vielfache Beschäftigung. Der vermuthlich [2]) von Piero di Giovanni Tedesco angeregte Niccolò di Piero de' Lamberti von Arezzo zeigt in seinen Reliefs an der Façade von S. Maria della Misericordia, wenn auch nicht so deutlich wie anderwärts, doch schon merkwürdige Ansätze zum individualisirenden Realismus. In voller Entwickelung wurde derselbe dann durch Pietro degli Franceschi (im Jahre 1452) und Antonio del Pollaiuolo [3]) eingeführt. Die Zeit der Anwesenheit des letzteren ist nicht festgestellt. Vielleicht kam er gerade während der fünfziger Jahre und nahm den jungen Signorelli gleich mit sich nach Florenz. Jedenfalls ist er ein Vorbild desselben geworden, so gut wie Pietro degli Franceschi. Dies lässt die Vergleichung der Werke beider schliessen.

FLORENZ.

Nimmt man an, dass Signorelli etwa bis zum Jahre 1460 bei Pietro degli Franceschi Lehrling und Schüler war, so bleiben immer noch 12 Jahre, welche unser Wissen über Signorelli nicht ausfüllt. Im Jahre 1472 soll er nach Vasari in Arezzo gemalt haben, im Jahre 1474 war er, wie urkundlich festgestellt ist, in Città di Castello. Wo war er in der Zwischenzeit und wo von 1474 an bis 1479? Erst mit dem letzteren Jahre werden die Lebensnachrichten zusammenhängend.

Wenn man den Styl Signorelli's mit dem der gleichzeitigen Florentiner verglichen und die grosse Verwandtschaft erkannt hat, so muss man auch annehmen, dass er längere Zeit in der Arnostadt verweilte, vielleicht als Schüler und Gehülfe bei Antonio del Pollaiuolo und Verrocchio, jedenfalls als Lernender. Denn er erscheint nicht nur wie ein technischer Zögling dieser Realisten, sondern auch wie ein geistiger der dortigen Idealisten und Poeten, vorab eines Fra Filippo, und auch der eigentlichen Dichter unter den Meistern der Sprache und der Humanisten. Man

[1]) Nach Vasari (I, 315) auch Giotto selbst.

[2]) Vgl. H. Semper, die Vorläufer Donatello's, Jahrb. für Kunstwissensch. III, 1 ff.

[3]) Vasari V, 98.

könnte also vermuthen, dass er den grössten Theil der Zeit von 1460 und 1472 in Florenz zubrachte, dass er auch in den Jahren 1473 und 1475 dort war. Zwischen 1476 und 1479 können wir die von Sixtus IV. († 1484) bezahlten Fresken in Loreto verlegen, weil der dortige Styl durchaus jugendlich aussieht und weil die Orientirung über das übrige Leben Signorelli's (von 1479 bis 1500) keinen Zeitabschnitt darbietet, welcher den umfangreichen Arbeiten in Loreto entsprechen würde. Die Florentinischen Gemälde für Lorenzo de' Medici, welche Vasari erwähnt, führte er entweder im Jahre 1492, über welches uns jede Nachricht fehlt, oder schon in früheren Jahren aus. Gegen die Annahme eines so langen und wiederholten Aufenthaltes in Florenz spricht nur die geringe Anzahl von dort befindlichen Werken Signorelli's und der Umstand, dass die dortigen Urkundenforscher bis jetzt wenigstens keine andere Notiz über ihn gefunden haben, als die Erwähnung seines Namens unter den Schiedsrichtern über die Projecte der Domfaçade [1]). Entweder hielt er sich in Florenz nur vorübergehend und mit mehrfachen Unterbrechungen auf, oder ungewöhnlich lange in der Eigenschaft eines Schülers und Gehülfen.

Kam aber Signorelli, wie wir vermuthen möchten, wirklich mit neunzehn oder zwanzig Jahren in die Arnostadt, so konnte er dort ausser Antonio del Pollaiuolo und Andrea Verrocchio, deren Einfluss seine Gemälde verrathen, von den älteren noch Domenico Veniziano († 1461), Donatello nud dessen Schüler Desiderio da Settignano, Luca della Robbia, Paolo Uccelli, Benozzo Gozzoli, L. B. Alberti, Mino da Fiesole, den Wachsbildner Orsino, die Stempelschneider Bertoldo und Andrea Guazzalotti, A. Baldovinetti, Domenico di Michelino (den Maler des Dantebildes in S. Maria del Fiore), den Kupferstecher Baccio Baldini u. A. kennen lernen, von den jüngeren einen Lionardo da Vinci, Ghirlandaio, die Brüder da Maiano und da Sangallo, Cosimo Rosselli, auch den heraufwachsenden Lorenzo di Credi, Raffaellino del Garbo u. A. Er konnte die Werke der verstorbenen, besonders die Fresken Masaccio's in der Kapelle Brancacci studiren, den neuen Architekturstyl eines Michelozzo, Brunelleschi, Alberti, der Brüder Rossellino u. A. Dort war ihm auch Gelegenheit geboten, nordische Bilder zu sehen, wovon ihm gewiss sein Lehrer Pietro

[1]) Aus Cortonesischen Urkunden erfahren wir, dass er im Jahre 1508 als Orator seiner Vaterstadt und im Jahre 1512 als Mitglied einer von derselben abgesandten Glückwunschgesandtschaft in Florenz war.

Rühmendes sprach; so das für Tommaso Portinari von Hugo van der Gös im Jahre 1466 gemalte Altarbild, das von Cosimo bei Roger van der Weyden bestellte Madonnenbild u. A.[1]).

Im Jahre 1464 starb Cosimo de' Medici, fünf Jahre darnach Piero und nun begann die Glanzperiode des Lorenzo. Am 26. April 1478 geschah das Attentat der Pazzi. Vielleicht hat Signorelli diese wilden Tage in Florenz noch miterlebt. Vor Allem aber mussten die Sitten, das Florentinische Culturleben, als Hauptquelle des Italienischen überhaupt, seinen Geist befruchten, seine Phantasie anregen, während der schwungvolle Geldumsatz dieser Hauptstadt den Beutel füllte und von Neuem zu füllen versprach.

Der Chronist Benedetto Dei[2]) weist stolz auf die Blüthe von Handel und Gewerbe seiner geliebten Vaterstadt hin. Nach seiner Versicherung gab es im Jahre 1472 dreiunddreissig Geldbanken, dreiundachtzig Buden der Seidenzunft, zweihundertsiebzig der Wollenzunft, zweiunddreissig Tuchmagazine, vierundachtzig Buden der Kunsttischler, vierundvierzig der Goldschmiede und Juweliere, vierundfünfzig der Steinmetzen und Marmorarbeiter, dreissig der Goldschläger, Silberspinner und Wachsbildner. Besonders die letzteren hatten ein einträgliches Geschäft, weil wächserne Weihgeschenke *(voti)* in Kirchen und Capellen gebräuchlich waren. — Das Leben der durch ruhigen Handel reich gewordenen Adelsfamilien wurde immer glänzender, die Ansprüche immer feiner. Jetzt galt es, stolze Paläste und reizende Villen ebenso kunstvoll auszustatten wie die Gotteshäuser, fröhliche Melodien zu festlichen Gelagen zu spielen, Wände mit Allegorien oder Sittenbildern zu schmücken, Portraits zu malen u. dgl. Kunst und Prachtentfaltung waren allmälich so sehr ein unentbehrlicher Genuss geworden, dass sie auch in schlimmeren Zeiten nicht brach liegen konnten. Das Sparen blieb auf die Häuslichkeit beschränkt; desto heller sollte die Freude auf den Plätzen schallen. Auch in Zeiten der Geldnoth, Pest und äusserer Fehde wurden glänzende Johannisfeste, theatralische Schaustücke, Mysterien, Trionfi, Moralitäten, Carnevalsumzüge, das Calcio- und Maglio-Spiel, Wettrennen und Turniere veranstaltet. Besonders Lorenzo, in allen Lebenskünsten bewandert, liebt diese Volksbelustigungen und

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Altniederländische Malerei, bearb. von Springer, S. 168 und 254.

[2]) Cronaca di Benedetto Dei, 1470—1492. Manuscr. der Magliabechiana, cit. in Reumonnt's Lorenzo de Medici, 1874, II, 415 ff.

Festlichkeiten und bedient sich gern der carnevalistischen Volksgesellschaften. Im Jahre 1467 nimmt er an einem Turnier zur Feier der Hochzeit von Braccio Martelli Theil. Am 7. Februar 1469 arrangirt er ein Turnier auf der Piazza S. Croce. Am 28. Juni 1475 findet das glänzende Turnier seines Bruders Giuliano statt, welches der einundzwanzigjährige Polizian besiegt. Man denke auch an das Hochzeitsfest Lorenzo's und der Clarice di Jacopo Orsini am 4. Juni 1469, an den Einzugspomp des Galeazzo Maria Sforza am 15. März 1471 und an die geistlichen Schauspiele, welche zu Ehren desselben aufgeführt wurden, die Verkündigung in S. Felice, die Himmelfahrt in Carmine, die Ausgiessung des heil. Geistes in S. Spirito.

Auch ein Aufschwung der Poesie [1]) begleitet die Blüthe der Kunst und Wissenschaft und es verlohnte sich wohl, diese Dichter vom Ende des Quattrocento und Anfang des Cinquecento auch in Deutschland einmal des Näheren zu betrachten, intimer zu schätzen und ihr nothwendiges Wechselverhältniss zu den Künstlern und Gelehrten besser verstehen zu lernen. Lorenzo war selber Dichter. Seine Selve d'amore, sein Idyll Ambra u. A. zeigen eine nicht gewöhnliche Natursinnigkeit, seine Sonette, Carnevalslieder und Lauden haben echt lyrische Bewegung. Besonders berühmt durch seine Lauden, fromme Gesänge, ist Feo Belcari (geb. 1410), der bis zu seinem Tode im Jahr 1484 in Florenz lebte. Sein Nachfolger Girolamo Benivieni (geb. 1453) suchte die dogmatischen Vorstellungen und Gefühle mit platonischem Idealismus zu verbinden. Später schloss er sich an Savonarola an. Sein Hauptwerk sind die Canzone dell' amore celeste, welche Pico della Mirandola commentirte. Als dichterisches Talent überragt jedoch alle der drastische Luigi Pulci (geb. 1432), dessen Romanze Morgante Maggiore wohl kurz nach dem Jahre 1460 entstand. Im Jahre 1464 kam der zehnjährige Polizian nach Florenz. Schon als Jüngling begann er, Homerische Studien zu betreiben, die Ilias zu übersetzen. Lorenzo nahm ihn zu sich und so wurde er Medicäischer Hofmeister und Hofdichter. Seine Poesie ist wesentlich antikisirend, mythologisch, von einem Formsinne gemeistert, der an die späteren römischen Classiker erinnert; wie er denn auch ebenso lateinisch als im Volgare dichtet. Auf den Gartenfluren und Plätzen von Florenz ertönten seine wohlgefügten Rispetti und Ballate. Seine Sylvae entstanden erst in den achtziger Jahren.

---

[1]) Vgl. C. Ruth. Gesch. der ital. Poesie, 1844.

Dem Aufleben der Kunst und Poesie diente aber als Generalbass die humanistische Wissenschaft, die Renaissance der Bildung und *„educazione"* überhaupt. Dies bezeugt uns Polizian, Benivieni etc. ebenso wie L. B. Alberti, Pietro degli Franceschi und Lionardo da Vinci. Schon Anfang des XV. Jahrhunderts wurde in Florenz viel Griechisch getrieben. Cosimo di Medici liess sich von Gemistus Pletho in die Platonische Philosophie einweihen und hatte bereits im Jahre 1439 die Gründung der Platonischen Akademie [1]) im Sinne, welche dann von M. Ficino dirigirt wurde. Doch erst mit der Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahre 1453 kam die Einwanderung der griechischen Gelehrten und hiemit auch Studium und Kenntniss griechischer Sprache, Dichtung und Wissenschaft in vollen Schwung. Der Peripathetiker Argyropulos wurde im Jahre 1456 nach Florenz berufen und unterrichtete u. A. Lorenzo de' Medici, Donato Acciaiuoli, P. Pandolfini, Poliziano. Neben dem Platoniker Marsilio Ficino (geb. 1433) sind Cristoforo Landino, der Danteforscher, A. Pierozzo, der Theologe und volksthümliche Prediger („S. Antoninus", † 1459) und dessen Nachfolger Orlando Bonarli hervorzuheben; ausserdem die Juristen und Mediciner der Universität (gegründet im Jahre 1348) [2]); von den Humanisten früherer Decennien nicht zu reden. Auch in diesen gelehrten Kreisen hatten die Medicäer den Vorsitz. Mit den leidenschaftlichsten Sammlern wetteifern sie siegreich im Erwerb alter Handschriften. Sie gründen Sammlungen von Miniaturwerken, Copien, gedruckten Büchern, wie von antiken und modernen Kunstwerken. Dies Bücherwesen in Florenz [3]), Subiaco, Spoleto, Rom, Venedig ist von der Kunstforschung scharf ins Auge zu fassen, einestheils wegen der Vermittelung des Bildungsmaterials, anderentheils aber wegen der Beigabe der Illustration. Wie die Miniaturen den Einfluss der altniederländischen Maler zeigen, so die Holzschnitte und Kupferstiche theils eben diesen, theils den der oberdeutschen. Die unzweifelhafte Theilnahme der späteren Quattrocentisten wie der

[1]) Vgl. K. Sieveking, Gesch. der Platonischen Akademie zu Florenz. Hamburg 1844.

[2]) Im Jahre 1473 nach Pisa verlegt. Vgl. P. Villari, N. Macchiavelli, übersetzt von Mangold, I, 93.

[3]) Das erste gedruckte Buch erschien hier im Jahre 1471 und zwar in der Werkstatt des Goldschmiedes Bernardo Cennini, der sich hierzu selbstgeformter Typen statt ausländischer bediente. Nach ihm trat ein Deutscher aus Mainz auf, Hans des Peters Sohn.

Cinquecentisten an der Buchillustration aufzusuchen und nachzuweisen, dies bleibt eine eigene Aufgabe, deren Lösung unser Verständniss jener Zeit um ein Bedeutendes aufklären dürfte. Dass auch Signorelli auf die Buchillustration Einfluss nahm, werden wir sehen, und er erfuhr wohl auch selbst Anregung durch dieselbe. Gewiss hatte er Zutritt im Medicäischen Garten und Palaste und sah dort die unvergleichliche Sammlung von Antiken und Anticaglien, die römisch-griechischen Marmorstatuen, Sarkophage, Bronzen, Terracotten, Vasen, Münzen, Ringe, Gemmen und Cameen, ebenso die modernen Skulpturen, Gemälde und Cartons, die Majoliken und Ziergegenstände aller Art. Der Effect solcher Anschauungen auf seine Phantasie und Kunstweise konnte nicht ausbleiben.

Inwiefern Signorelli mit der geistigen Bewegung der Zeit, mit den Poeten, Philologen, Philosophen, Theologen und Mönchen in Fühlung stand, werden wir später in einem besonderen Abschnitte zu untersuchen haben.

Der Mittelpunkt dieser ganzen Krisis war aber Florenz. Verschiedene Gründe und Anzeichen legen es nahe, dass Signorelli seit seinem vermuthlich im Jahre 1476 oder 1478 abgeschlossenen Jugendaufenthalt in Florenz diese Stadt noch vor Abschluss des Jahrhunderts mehrmals wiedersah und zwar gerade in den Zeiten der heissesten Conflicte. Ein Maler wie er konnte nicht wohl anders, er musste von Zeit zu Zeit dieses grosse Centrum von Kunst und Handel besuchen und wäre es nur, um Ultramarin zu kaufen und sich mit technischen Neuerungen und Fortschritten der Kunst und des Lebens überhaupt bekannt zu machen. Und wenn wir näher in seine Kunstwerke eindringen und die ganze Gährung seiner Zeit darin enthalten sehen, so scheint uns Luca auch unmittelbar persönlich berührt und betroffen von den Florentinischen Vorgängen und Zuständen, welche vor Allem der innere Gegensatz der antikisirenden und der christianisirenden Tendenz erzeugte; auf der einen Seite Lorenzo Magnifico mit seinem Prachtsinn und liberalen Epikurismus, Macchiavelli mit seiner gewaltthätigen Zwecklehre, die mythologischen Dichter und Maler, die platonischen Akademiker und auf der anderen Seite die conservativen Frommen, die Bussprediger, die glaubenseifrigen Franciscaner der strengen Observanz und Dominicaner, der terrorisirende Fanatiker Savonarola mit seinen Anhängern Girolamo Benivieni, Fra Bortolomeo della Porta und Anderen. Die Lücken, welche wir in den urkundlichen Nachrichten über

Signorelli finden, besonders das völlig über ihn schweigende Jahr 1492, auch fragliche Abschnitte der Jahre 1494, 1496 und besonders 1498 [1]) wären bei dieser Annahme ins Auge zu fassen. — Das Florenz der neunziger Jahre hatte inzwischen Schweres erlebt; der auf die Besiegung und Bestrafung des Attentates der Pazzi folgende Krieg mit Rom, die Invasion der Franzosen, die Verjagung der Medici, die religiös-politische Volksbeherrschung Savonarola's und sein Feuertod, der Krieg mit Cesare Borgia und vor Allem der endlose mit Pisa hatte das Volk allmälich politisch erschöpft, während Kunst und Wissenschaft ihren stetigen Gang zur relativen Vollendung fortsetzten. War Signorelli so lange am Arno fremd geblieben, so sah ihm nun neben Altbekannten eine neue Welt entgegen. Ghirlandaio's Fresken in S. Trinità (1485), in der Novella (1490) die inzwischen vollendeten Gemälde eines Piero di Cosimo, Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Botticelli konnte er wie wohlbekannte nachbarliche Gespielen seiner eigenen Geisteskinder betrachten; nicht ebensowohl die des Fra Bartolomeo und des heraufwachsenden Raphael. Aber vollends in den Werken Lionardo's und Buonarroti's musste sich ihm ein ganz neuer Geist offenbaren nicht ohne Züge und Geberden der Verwandtschaft und Dankbarkeit, aber erstaunlich und unerreichbar hoch triumphirend mag er ihm aus seiner Sphäre zugerufen haben: „Ich bin jung und habe dich überholt! Ich habe Manches von dir gelernt, du hast mit deiner Axt ein gutes Stück Weg gebahnt; aber jetzt bist du alt und mir gehört die Zukunft!" — Besonders vor dem Carton Lionardo's, welcher den Kampf um die Fahne in der Schlacht bei Anghiari (1440) darstellt, vor dem Buonarroti's mit den im Bade überraschten nackten Florentinern in der Schlacht bei Cascine (1364) muss Luca bewundernd gestanden sein.

LORETO.

Während wir Sterblichen gewöhnt sind, von Zeit zu Zeit aus einem Hause ausziehen zu müssen, wird uns hier das Wunder erzählt, dass ein Haus selber auszog. Die Hütte der Jungfrau Maria zu Nazareth, im Jahre 336 von der Mutter des Kaisers Constantin

[1]) Man erinnere sich, wie Vasari erzählt: „Zu Siena malte er in S. Agostino ein Tafelbild" etc. „Von Siena kam er nach Florenz" — folgt der Anachronismus mit Lorenzo de' Medici, († 8. April 1492). Jenes Tafelbild malte er im Jahre 1498.

entdeckt, wurde nach einem Sarazenen-Einfall im Auftrag Christi am 19. Mai 1291 von Engeln nach Tersate in Dalmatien gebracht, aber nur für eine Weile; denn am 10. Dezember kam der abermalige Stellenwechsel, der es über die Adria an die italienische Küste zwischen Recanati und Ancona beförderte, wo es endlich nach noch zweimaligen Ortsproben in dieser Gegend auf dem Loretanischen Berge zu bleiben sich entschloss und hier dann im XIII. Jahrhundert mit einer Kirche überbaut wurde. Im folgenden Jahrhundert nach den Kriegsverwüstungen wurde ein abermaliger Neubau derselben ausgeführt und im Quattrocento endlich der dritte definitive in Angriff genommen. Ein kraftvoller Centralbau mit Kuppel und stark hervortretenden Apsiden, deren Zinnen festungsartig sind, so dass das Ganze halb wie eine Burg aussieht. Torsellino [1]) sagt: „*Tota moles quadrati castelli speciem, templum habet pro arce. — Quippe sacella ipsa propugnaculorum instar assurgunt, additae undique in summis muris pinnae, aditusque sub tecto, ut ad propugnandum quoquo versus tuto discurrere miles possit*". Besonders gegen die Türkeneinfälle sollte diese Anlage Schutz gewähren. Nach Vogel [2]) begann mit diesem Neubau im Jahre 1471 Marino di Marco de Jadrino unter Papst Paul II. Diese Jahreszahl findet sich auch auf zwei eingemauerten Tafeln der Kirche: „*Paul. PP. II, Venet.* 1471" [3]). Nach Vasari (VI, 5) war es jedoch kein geringerer, als Giuliano da Maiano, welcher schon im Jahre 1465 die Umgestaltung und Vergrösserung der Kirche geleitet haben soll. Von Giuliano da Sangallo [4]) ist festgestellt, dass er am 13. Mai 1500 die Kuppel vollendete, ebenso von Antonio da Sangallo [5]), dass er im Jahre 1526 die Pfeiler verstärkte und Sonstiges restaurirte. Die Façade entstand erst zwischen 1583 und 1587 unter Gregor XIII. und Sixtus V. Das dreischiffige Langhaus und Querhaus hat Spitzbogenwölbung. Die beiden Arme des letzteren sind wie der Chor je mit drei Apsiden, die vier Winkel der Kreuzung mit dem Langhaus je mit einer versehen. Die Pfeiler sind viereckig, an den Ecken abgeschrägt und mit Säulchen geschmückt, die Knäufe mit doppeltem Laubkranz. Unter der Kuppel steht die eigentliche Santa Casa mit

[1]) Horatii Tursellini Romani Historia Lauretana, Laureti, 1837, S. 65, 74, 77.

[2]) De ecclesiis Recanatensi et Lauretana commentarius historicus Josephi Antonii Vogel, Recineti 1859, Vol. I, S. 221.

[3]) Relazione storica d. p. tr. della Santa Casa in Loreto. 1873, S. 26.

[4]) Vasari VII, 217, 233.

[5]) Vasari X, 65.

dem reichen decorativen Ueberbau. Herr Pietro Gianuizzi in Loreto theilt mir aus den dortigen Urkunden die Notiz mit, dass Bramante das Holzmodell zu derselben am 25. April des Jahres 1513 nach Rom gebracht hat. Die Vollendung derselben ist ein Werk des Andrea Sansovino wie seiner Schüler (Girolamo Lombardo u. A.)[1]).

Ein wesentliches Verdienst an dem Bau und seiner Schmückung wird von Torsellino (S. 63) dem Cardinal Girolamo della Rovere zugeschrieben: „*Xystus Hieronimo Roburco sororis filio Cardinali cum Episcopatu Recinetensi tutelam permisit aedis Lauretanae, haud parvo ipsius Aedis bono. Quippe et avunculi instinctu, et sua voluntate templum a Paulo inchoatum exaedificavit*“[2]). Doch stimmen Torsellino's Angaben keineswegs überall mit der Geschichte des Baues überein. Vogel sagt: „*Card. Girolamo della Rovere creato protettore della S. Casa da Sisto IV. rimase in tal carica sotto Innocenzo VIII., Alessandro VI., Pio III. e Giulio II. dal* 1476 *al* 1507“. Nach Torsellino (S. 70) liess Girolamo della Rovere[3]) auch den Marmorfussboden der heiligen Kapelle legen: „*Haud ita multo post (XCVI) Hieronymus Robureus cardinalis sanctissimae cellae pavimentum, qua suplicantium genibus attritum, qua avellentium manibus effossum (quippe avulsa inde saxa, sericoque involuta pro reliquiis auferebantur) quadrato marmore discolori pulcherrime stravit*“. Dass derselbe es war, welcher die Ausmalung der beiden kleinen Sakristeien, resp. Capellen befahl, lässt die Beifügung seines Wappens schliessen. Die eine, die sacristia di Tesoreria, ist von Melozzo da Forli mit acht Propheten geschmückt, die Gurtenfelder der Kuppel-Wölbung mit herabschwebenden Engeln, „*sotto in su*“, verkürzt wie in Rom. Dass diese Fresken nicht von Marco Palmezzano her-

---

[1]) Vgl. W. Lübke, Zur italienischen Kunstgeschichte IV, Loreto, Zeitschr. f. b. K. VI, 157 und Ricci, mem. stor. delle arti della Marca di Ancona, II, 33ff.

[2]) Vgl. Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Urbanum VIII. Pont. Max. auctoribus M. Alphonso Ciaconio Biacensi, F. Cabrera, A. Victorello. Romae 1630, Tom. II, S. 1260 und S. 1388: „Hieronymus Bassus de Ruuere de Albizzola dioecesis Sauonensis, Sixti IV., Papae sororis filius, Ligur, Episcopus Recanatensis, Presbyter Cardinalis tituli Sancti Chrysogoni, deinde Episcopus Praenestinus et Sabinensis, vir mitis naturae, ab omni vitio, e labe alienus, paruae literaturae, Romae moritur, anno 1507 die prima Setembris, anno quarto Julii II, a quo marmoreo sepulcro ad S. Mariam de populo exornatus jacet.“

[3]) Nicht Giuliano della Rovere, nachmaliger Papst Julius II., wie Crowe und Cavalcaselle (IV, 7) irrthümlich angeben.

rühren, wie Crowe und Cavalcaselle annehmen, sondern von Melozzo, dies ist nun — abgesehen von starken stylistischen Gegengründen — durch eine von Herrn Gianuizzi entdeckte Urkundenstelle erwiesen: *„Nella Cappella di Melozzo alcuni banchi“* etc.[1]). Und dass dieselben jedenfalls vor 1506 ausgeführt wurden, dies beweist das von irgend einer müssigen Hand eingeritzte Datum dieses Jahres. Die Fresken Signorelli's in der sacristia della Cura hat nach Vasari Sixtus IV. bezahlt *(liberalmente rimunerato)*. Sie waren also jedenfalls vor dem Todesjahre dieses Papstes (1484) vollendet. Der Styl ist ausgesprochen jugendlich und es liegt nahe, anzunehmen, dass er sowohl diesen Cyklus als die sechsundzwanzig Figuren von Propheten und Heiligen auf den Gewölbefeldern des Langhauses zwischen 1476 und 1479 malte, über welche Zeit uns ohnedies jede Nachricht fehlt. — Von den (unvollendeten) Malereien des Domenico Veniziano und Pietro degli Franceschi *„nella volta della sagrestia“* ist keine Spur mehr vorhanden. Vasari sagt zwar, Signorelli habe dieselben vollendet, jedoch zeigen dessen Engelsgestalten an der Decke nicht gerade den Charakter dieser Maler, wiewohl sie etwas Fremdes haben. Auf dem jetzt in den Uffizien befindlichen Altarbild des Domenico Veniziano könnte wohl die zarte Gestalt der heil. Lucia vermuthen lassen, dass ihm auch leicht bewegte, schwebende Figuren dieses Charakters gelingen mochten. Doch erscheint er für solche spielende Anmuth fast zu alterthümlich, geschweige denn sein schwerer, mürrischer Schüler Pietro degli Franceschi. Gesetzt, dass hier doch Unvollendetes, Fragmentarisches von Domenico zu Grunde liegt, so möchten wir jedenfalls anehmen, dass es dann Signorelli mit einer neuen leichthingeworfenen Skizze von Don Bartolomeo della Gatta ergänzen, verändern und ausführen liess. Denn an diesen scheint mir die Malweise und Formbehandlung einigermassen zu erinnern. Jedenfalls aber herrscht in diesen Figuren trotz dem starken fremden Beigeschmack doch das Grundgepräge Signorelli's vor. Ganz als er selbst erscheint er im Uebrigen; nur eine Apostelgestalt gemahnt, wie wir sehen werden, etwas an Pietro degli Franceschi.

[1]) Vgl. auch Seb. Serlio, Regole generali di architettura, lib. IV, S. 70: „E questo (nämlich das „sotto in su“) si uede hauer osseruato Melozzo da Forli pittor degno, ne i passati tempi, in più luoghi d' Italia, e fra gli altri, ne la sacristia di Santa Maria da Loreto, in alcuni Angeli ne la uolta di cotal sacristia“.

ROM.

Was Signorelli in Florenz erfuhr und lernte, bot das damalige Rom[1]) von Neuem; denn die Renaissance Rom's war ja der glänzendste Ableger des Florentinischen Baumes. Zugleich aber trat er hier vor die ehrwürdigsten Ueberreste der antiken Welt, nicht nur in der Stadt selbst, auch in der Campagna, besonders in dem benachbarten Ostia, welches sich den suchenden Geistern als eine fast unerschöpfliche Fundgrube von Antiken erschloss. Schon Paul II. hatte leidenschaftlich Alterthümer gesammelt. Sixtus IV. legte dann den Grund zum capitolinischen Museum[2]). Im Jahre 1471 wurden antike Bronzen im Conservatorenpalast aufgestellt, darunter die Statue des Stadiodromen, des Löwen, der ein Ross zerreisst, einige Büsten, die Aschenurne der Agrippina, der Herkules vom Forum boarium. Auf den Befehl dieses Papstes wurde auch die Reiterstatue des Marc Aurel wieder hergestellt. Die meisten Cardinäle waren Alterthumssammler. Das aufsteigende Gestirn dieser schönen Leidenschaft lockte einen ganzen Frühling von Antiken aus den von Schutt und Tiberschlamm bedeckten Gräbern hervor, und die Vornehmen wetteiferten mit den Händlern und Antiquaren, von dieser wunderbaren Ernte einen Antheil zu gewinnen. Das Haus des Pomponius Lätus glich einem Museum. Der Mailänder Prospettivo berichtet uns von Antiken im Palast Valle, Piccolomini (Pius III.), Branca, Riario, Caffarelli, Frangipani, Massimi, Mellini, Maffei, im Garten des Cardinals Savelli u. a. Ringsum wurde geplant, gemessen, gegraben, gebaut, decorirt. Ein glänzendes Fest folgte dem andern. Fremde Fürsten kamen und gingen[3]). An keinem Orte der Welt gab es so viel Pomp, Cavalcaden, Processionen, Festscenen und Spiele aller Art. Die Carnevalsbelustigungen, die sogenannten ludi Romani, waren seit Paul II. weltberühmt. Auch die Dichter und Musiker hatten wie die Handkünstler hiebei vollauf zu thun. Besonders der blinde Aurelio Brandolini stand als lateinischer Hofdichter

[1]) Er war hier c. 1481 bis 1484 unter Sixtus IV., 1508 bis 1509 unter Julius II., 1513 unter Leo X.

[2]) Vgl. Geschichte der Stadt Rom von F. Gregorovius, 1873, VII., 568 und überhaupt Cap. 6 und 7 von S. 510 bis 751.

[3]) Unter ihnen auch im Jahre 1482 der Graf Eberhard von Würtemberg mit dem Humanisten Celtes.

und Festpoet bei Sixtus IV. in Gnade. In den häufigen theatralischen Darstellungen hatte man die antiken Götter und Heroen ebenso wie die biblischen Glaubensgestalten vorzuführen begonnen. Die äusseren Decorationen und Gewänder hatten hiebei eine so wesentliche Bedeutung, dass es ohne vielfältige Theilnahme von Künstlern nicht wohl abgehen konnte. Wir werden darauf eingehender zurückkommen müssen. Vornehmlich der Cardinal Raphael Riario liebte lateinische Dramen, welche er meistens in seinem eigenen Hofe oder auch anderwärts aufführen liess. Seine Bühne war ein portatives Gerüst (*pulpitum*). Leiter dieser theatralischen Darstellungen war häufig Pomponius Lätus, dessen Schüler oft selbst als Schauspieler auftraten. Um diesen Latinisten hatte sich unter Paul II. „ein jüngeres Humanistengeschlecht von national-römischem Gepräge“ [1]) zu einer Akademie vereinigt, welche über dem Cultus des klassischen Heidenthums die Kirche so verächtlich hintansetzte, dass sie dieser bald als gefährliche Macht erschien. Daher der Process gegen dieselbe im Jahre 1468. Sixtus IV. bewilligte dann ihre Wiederherstellung und sie blühte wieder unter Theilnahme eines Bembo, Sadoleto, Vida, Castiglione, Giovio bis zu ihrem Erlöschen im Jahre 1527. „Man disputirte, las Abhandlungen vor, führte auch atellanische Possen und lateinische Comödien auf und hielt einen Festschmaus“ [2]). Am 20. April des Jahres 1483 feierte sie die Gründung Rom's, das „natale Romanae urbis“ auf dem Quirinal.

Im Jahre 1478 ordnete Sixtus IV. die Stiftung einer Maler-Brüderschaft unter dem Patronat des heiligen Lukas an [3]). Eines ihrer ersten Mitglieder ist Melozzo da Forli (c. 1438—1494). Dieser grosse Maler, dessen Styl hauptsächlich auf Pietro degli Franceschi, theilweise auch auf Mantegna und Giovanni Santi zurückweist, war schon im Jahre 1460 für Alessandro Sforza zu Rom beschäftigt. Zwölf Jahre später hatte er die Tribuna von S. S. Apostoli mit Fresken zu schmücken, welche die Himmelfahrt Christi im Reigen der Engel darstellen. Wie in der sacristia del Tesoro zu Loreto wagte er hier die Verkürzung von Unten nach Oben (*sotto in su*) auf der Wand einer Halbkuppel. Die stürmische Bewegung der in faltiger Toga emporrauschenden wuchtigen Christusgestalt, die träumerische und doch herbe Lieblichkeit der musicirenden

---

[1]) Gregorovius VII, 583.

[2]) Woraus unter Gregor XIII. die Akademie dieses Namens erwuchs.

[3]) Gregorovius I, 582.

Engel konnte Signorelli verwandt berühren und zu Aehnlichem anregen. Ganz besonders an Pietro degli Franceschi erinnert seine Darstellung der Ernennung Platina's zum Bibliothekar, ursprünglich Wandbild, jetzt auf Leinwand übertragen in der vaticanischen Gallerie[1]). Aber auch der Altmeister Pietro selbst hatte nach Vasari's Versicherung hier schon unter dem Pontificate von Nicolaus V. (1447—1455) einige Wände der vaticanischen Camere mit Fresken geschmückt, welche später den Gemälden Raphael's weichen mussten. Von Gentile da Fabriano, Pisanello von Verona, Fiesole und Benozzo Gozzoli, Masaccio, Mino da Fiesole fand er Treffliches vor. Von letzterem und anderen Bildhauern gab es eine Menge reicher Grabmäler zu sehen, besonders schöne in S. Maria del Popolo. Diese Lieblingskirche Sixtus IV. war ein Werk des Florentiners Baccio Pontelli, seines ersten Architekten, des Vorgängers von Bramante. Von Pontelli rührt der Neubau des Hospitales von S. Spirito her; eine Reihe von Kirchen zeigen seinen Styl: S. Sisto, Vitale, Quirico, Cosma e Damiano in Trastevere u. a. Ihm wurden die Restaurationen von S. Pietro in vinculis, S. S. Apostoli übertragen. Sein Hauptwerk ist aber die vaticanische Bibliothek und die Hofcapelle. Die letztere wurde im Jahre 1473 erbaut. Einen der ersten Aufträge zum Schmuck derselben scheint Verrocchio bekommen zu haben[2]), welcher zwischen 1472 und 1484 einige Apostelgestalten und anderen Schmuck für den Hochaltar anfertigte. In die Zeit von 1480 und 1484 fällt die Thätigkeit der Maler, welche die Wandfelder zu bemalen hatten, des Cosimo Roselli, Botticelli, Ghirlandaio, Perugino und Signorelli[3]), sowie der beiden Gehülfen Pinturicchio[4]) und Don Bartolomeo della Gatta[5]). Führte wohl eifersüchtiger Wettstreit in dieser gemeinsamen Aufgabe zum vollen Aufgebot und behutsamen Ausdruck der eigenen Vorzüge, so muss dennoch, wenn überhaupt Aehnliches im Style der hier beschäftigten Künstler wahrzunehmen ist, die Sistina als eine Hauptstätte betrachtet werden, wo die gegenseitige Anregung und Ueberwirkung ihrer persönlichen Kräfte stattfand.

---

[1]) Vgl. Vasari IV, 190 und Crowe-Cavalcaselle, III, 326 ff.

[2]) Vasari V, 140, 141. Vgl. Crowe-Cavalcaselle III, 141.

[3]) Vasari VI, 143.

[4]) Vasari V, 268.

[5]) Vasari V, 46; VI, 40, VIII, 13. Vgl. Crowe-Cavalcaselle III, 86, 163, 164, 191, 226, 228, 289, 290; IV, 7, 8, 9, 10, 46, 186—189, 192, 193, 196, 206, 228, 277, 412.

Das wilde Schauspiel der nepotistischen Politik des Papstes konnte Signorelli im Jahre 1482 betrachten, als der Krieg mit Ferrara ausbrach, der allmälich ganz Italien in seine Bahnen hineinriss. In Rom selbst standen die Colonna, Valle, Savelli gegen das Pontificat auf, während die Orsini und Santa Croce auf der Seite desselben standen. Tumulte tobten durch die Gassen, nächtlich wurden Paläste überfallen. Das durch Alfonso von Calabrien befehligte Heer Ferrante's, des Königs von Neapel, welcher wie die Häupter von Mailand, Florenz, Mantua, Bologna, Urbino mit Ercole von Ferrara sich alliirte, stand drohend am Latinergebirge, dann bei Marino; vor Ostia erschienen seine Schiffe. Die päpstlichen Truppen lagerten in den Mauern von S. Maria Maggiore, an den Wasserleitungen vor Porta S. Giovanni. Im Lateran lärmte die Soldatesca, in den Sakristeien der Kirchen wurde gezecht, auf den Altären rollte der Würfel; die Luft dieser ganzen Gegend ward verpestet[1]). Im August kam endlich Roberto Malatesta von Rimini mit venezianischen Bogenschützen dem bedrängten Papst zu Hülfe, führte das Heer als oberster Feldhauptmann in den pontinischen Sümpfen bei Campo Morto vor den Feind und schlug ihn. Am 24. August kehrte er im Triumph nach Rom zurück. Im November wurde ein Waffenstillstand geschlossen, am 13. Dezember das Friedensfest in Rom gefeiert. Folgenden Tages zog Alfonso, plötzlich zum Bundesgenossen des Papstes gegen das so eben noch mit demselben alliirte Venedig gemacht, in Rom ein mit grossem Gefolge, worin sich auch moslemitische Reiter, Janitscharen aus Otranto befanden. — Die damalige Verwilderung der Römer war so gross, dass es bei den meisten Festlichkeiten zu blutigen Auftritten kam. Bei der Beerdigung des Camerlengo Estouteville im Januar 1483 bekämpften sich die Mönche von S. Maria Maggiore und die Augustinerbrüder mit den brennenden Leichenfackeln, da jene den Goldbrocat des Todten rauben wollten. Im Februar desselben Jahres kam es bei Anlass der glänzenden Carnevalspiele, der Thierhetzen auf dem Capitol zu einem Handgemenge von Schutzmännern mehrerer Stadttheile[2]). Mit dem Beginn des folgenden Jahres brach dann wieder der Geschlechterkrieg der Orsini und Colonna und des Anhanges Beider aus, die Paläste wurden befestigt, Barricaden errichtet.

Signorelli war wohl gerade noch zur rechten Zeit fertig ge-

[1]) Gregorovius VII, 257, 258.
[2]) Gregorovius VII, 262.

worden, ehe im Mai die Strassenkämpfe und Gräuel[1]) begannen. Wir sehen, auch die politische Geschichte Rom's in diesen Jahren ist wie die umbrische und florentinische ein wildes Durcheinander von blutigen Ereignissen, Mordthaten, Räubereien, Strassenkämpfen und Festen, Werken der Kunst und Wissenschaft, Schwelgereien und Epidemie'n, Flüchen und Bussgebeten. Gerade der Umstand, dass Signorelli häufig mitten drin stand in diesem Strudel der Zeit, dass er eben so oft, wenn nicht öfter, Schreckliches mitansehen musste als Edles und Schönes, macht seine Kunst erst recht verständlich, wie sich im Verlauf unserer Betrachtung immer klarer herausstellen wird.

Im Jahre 1508, als Signorelli wieder — nach 24 Jahren — Rom besuchte, musste er stark veränderte Zustände finden[2]). Die ewige Stadt der Cäsaren und Päpste hatte jetzt ein überschwänglich brausendes Prachtleben unter Julius II. begonnen, und vor ihrem nun von Jahr zu Jahr feuriger entfachten Culturglanze scheint Florenz allmälich in Schatten zu treten. War dieses ohne Zweifel die wahre Heimat der Renaissance überhaupt, so darf Rom nun als die Hauptstadt der Hochrenaissance gelten, als ihr vorgezogenes Tummelfeld. Die Kunst begann vom Arno an den Tiber überzusiedeln und zwar just im Jahre 1508, als Michelangelo in der Sixtina und Raphael im Vatikan zu malen begann. Alle die stolzen Unternehmungen Julius II. und der Cardinäle und die begleitenden glücklichen Zufälle: Bramante's Neubau des S. Peter, das Forschen nach Antiken und ihre Vereinigung in Sammlungen, der Beginn des Vaticanischen Museum, die Auffindung des Aegishaltenden Apollo, der Laokoongruppe und ihre Aufstellung im Belvedere, die Grabmäler Sansovino's in S. Maria del popolo sind die Marken einer Kunst, welche, von den quattrocentistischen Arbeiten bald himmelweit entfernt, zu üppiger Entfaltung emporsteigt. Wesentlich für dieselbe ist die prototypische Bedeutung der Antike, wie schon Vasari mit Recht hervorhebt. Nun beginnt unter dem überwältigenden Einfluss dieser alten Statuen, Sargbilder, Vasen und Gemmen, wie sie in Italien und zumal in Rom aufgefunden wurden, eine platonisirende Reinigung, eine Beschwingung und Veredlung der menschlichen Formen, ein stürmischer Idealismus, der sehr bald den Boden unter den Füssen verlieren und zur Manier ausarten musste.

---

[1]) Vgl. Gregorovius, VII, 263 ff.
[2]) „ „ VIII, 107 ff.

Die wichtigen Sätze Vasari's über diesen Wendepunkt der Kunst stehen in der Vorrede, welche er der Lebensbeschreibung Lionardo's vorangesetzt hat[1]). Nach einem Hinweis auf die Verdienste und Mängel der „ersten Manier" (Giotto) und „der zweiten" (Quattrocentisten) wobei er in der letzteren *gagliardezza risoluta, leggiadria, pulitezza* und *somma grazia* (kühnen Schwuug, Anmuth und höchste Grazie) vermisst, fährt er folgendermassen fort:

Quella fine e quel certo che, che ci mancava, non lo potevano mettere così presto in atto, avvenga che lo studio insecchisce la maniera, quando egli è preso per terminare i fini in quel modo. Bene lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuora di terra certe anticaglie[2]*) citate da Plinio delle più famose; il Laocoonte, l'Ercole, ed il Torso grosso di Belvedere; cosi la Venere, la Cleopatra, lo Apollo, ed infinite altre; le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze, con termini carnosi e cavati dalle maggior bellezze del vivo, con certi atti che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo, e si mostrano una graziosissima grazia, e' furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente che, per lo soverchio studio, avevano lasciata in quest' arte Pietro della Francesca, Lazaro Vasari, Alesso Baldovinetti, Andrea dal Castagno, Pesello, Ercole Ferrarese, Giovan Bellini, Cosimo Rosselli, l'Abate di San Clemente, Domenico del Ghirlandaio, Sandro Botticello, Andrea Mantegna, Filippo e Luca Signorello; i quali, per sforzarsi, cercavano fare l'impossibile dell' arte con le fatiche, e massime negli scorti e nelle vedute spiacevoli; che si come erano a loro dure acondurle, così erano aspre a vedere. Ed ancora che la maggior parte fussino ben disegnate e senza errori, vi mancava pure uno spirito di prontezza, che non ci si vide mai, ed una dolcezza ne' colori unita, che la cominciò ad usare nelle cose sue il Francia Bolognese, e Pietro Perugino; ed i popoli nel vederla corsero come matti a questa bellezza nuova e più viva, parendo loro assolutamente, che e' non si potesse giammai far meglio. Ma lo errore di costoro dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltra la gagliardezza e bravezza del disegno, ed oltra il contrafare sottilissimamente tutte le minuzie della natura, così a punto*

[1]) Vasari-Lem. VII. 1—10.

[2]) „Anticaglie" hat nicht immer deminutiven Sinn, bedeutet hier wie meistens Antiken überhaupt, grosse und kleine.

come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto, e grazia divina, abbondantissimo di copie, e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto ed il fiato.

An Giorgione rühmt er hierauf das duftige Colorit, die „*terribil movenzia*"; an Fra Bartolomeo della Porta „*forza, rilievo, dolcezza e grazia ne' colori*". Ueber alle diesen steht aber „*il graziosissimo Raffaello da Urbino*", dessen reine Vollkommenheit der Antike mindestens gleichkomme (*di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi*). Nach raschen Blicken auf Andrea del Sarto, Correggio, Parmeggianino, Polidoro, Maturino, Rosso, Fra Sebastiano, Giulio Romano und Perin del Vaga kommt er endlich auf seinen göttlichen (*divino*) Michelagnolo Buonarrotti, der über allen, selbst über den antiken Meistern erhaben dastehe. Dass Vasari vornehmlich die „*grazia*" an ihm rühmt, ist ganz bezeichnend für seinen im Ideal der Hochrenaissance begründeten Standpunkt. Von den aufgefundenen Antiken, die zumeist dem späteren manierirten, pathetischen Style angehören, haben Michelangelo und Raphael mehr als alle übrigen Zeitgenossen gelernt. Besonders ihre Kunst also und überhaupt die römische Hochrenaissance darf im Gegensatze zu der realistischen Frührenaissance der älteren Florentiner als eine Wiedergeburt der Antike (*rinascimento*) — in gewissem Sinne — allerdings betrachtet werden.

PERUGIA.

Die von Vasari bezeugte vielfache Thätigkeit Signorelli's in Perugia — welche wenigstens durch ein Altargemälde vom Jahre 1484 bestätigt wird — und seine persönliche Bekanntschaft mit den Baglioni [1]) legt es nahe, einen Blick auf ihre unruhevolle Geschichte zu werfen.

Zu Anfang des XV. Jahrhunderts wogte noch der städtische Parteizwist, in welchem die patricische Partei der Beccarini gegen die Volkspartei der Raspanti im Vortheil blieb. Dann trat der

[1]) Vasari VI, 142: „Ritrasse Luca nella sopradetta opera (im Orvietanischen Cyklus) molti amici suoi, e se stesso; Niccolò, Paulo e Vitellozzo Vitelli, Giovan Paulo ed Orazio Baglioni, ed altri, che non si sanno i nomi. Auf die Vitelli werden wir im folgenden Abschnitt zu sprechen kommen.

Hader der Adelsfamilien an seine Stelle. Den Baglioni, welche eine Art städtisches Primat auszuüben begannen, standen als tückische Feinde die Oddi gegenüber. Eifersucht und Misstrauen erzeugten einen geradezu gespenstischen Zustand, dessen Bangigkeit von den wiederholten Katastrophen keineswegs behoben wurde. Der geistvoll naive Chronist Matarazzo[1]) giebt uns von jenen Tagen eine höchst lebendige Schilderung. Alles ging (um 1487) bewaffnet, jede mächtige Familie hielt sich Bravi. Complotte, Mordthaten, Strassengefechte waren etwas Gewöhnliches. Die Legaten des Papstes richteten nichts aus, ihnen selber drohte der Tod. Endlich wurden die Oddi verjagt; nun aber belagerten sie die Stadt. Im Jahre 1491 wurden 130 Eindringende niedergemacht und am Rathhaus aufgehenkt; dann aber Altäre auf der Piazza errichtet, drei Tage Messen gelesen und Processionen abgehalten. Das Schwanken zwischen Frevel und Busse schien den Peruginern im Blute zu liegen. Guido und Ridolfo Baglioni gingen fleissig zur heiligen Dominicanernonne Suor Colomba von Rieti, welche ihnen unter drohenden Prophezeiungen zum Frieden rieth; doch half es natürlich nichts. Als die Franzosen unter Karl VIII. schon in Pisa waren, rauften sich die Baglioni und Oddi zwischen Assisi und Perugia, zerstörten, verbrannten Bürger- und Bauernhäuser. Das Land lag brach; nur hart an den Stadtmauern, die Armbrust zur Hand, konnte einer sein Feld bestellen. Die Dornsträucher und Heuwiesen standen so hoch, dass überall ein Hinterhalt zu fürchten war. Auch Kinder und Frauen fielen diesem allgemeinen Mordgeiste zum Opfer. Kämpfen und Todtschlagen war gleichbedeutend mit Leben geworden. Die Wölfe und Luchse, die Geier und Raben gediehen trefflich und vermehrten sich, „weil sie lauter Christenfleisch zu essen fanden". Blutige Schauspiele, Hunger, Seuchen und Noth jeder Art verwilderten die Menschen der Art, dass sie zu Teufeln wurden und ein Verdienst darin erblickten, unglückselig und grausam zu sein. „Wer nicht ein Menschenleben unter den Seinen verloren hatte, wurde als nichtsnutzig erklärt." — Ein Jahr später gelang beinahe ein abermaliger Ueberfall der Verbannten, nur die heldenhafte Tapferkeit der Baglioni, namentlich des Simonetto besiegten ihn. Hiemit war die Herrschaft der Baglioni entschieden.

---

[1]) Archivio storico Italiano, Tomo XVI, parte II, 1851: Cronaca della città di Perugia dal 1492 al 1503 di Francesco Matarazzo, detto Maturanzio, pubbl. p. c. d. A. Fabretti; und G. Stefani, dizionario corografico, 1856, S. 787 ff. Vgl. über Matarazzo Crowe und Cavalcaselle IV, 219.

Dass Signorelli solchen Dingen nahe stand, darf nicht unbedacht bleiben; denn dieser Umstand erklärt zum Theil das Wesen seiner Kunst. Die Schilderung Matarazzo's gewährt einen so lebendigen Einblick in die Wildheit der Peruginischen Vorgänge und Zustände, dass wir einlässlicher verfolgen wollen, was er vom Schlusse des Jahrhunderts, von den Personalien, den Vorbereitungen, Festen der Hochzeit des Astorre Baglioni und dem Ueberfalle der Verschwörer erzählt.

Guido Baglioni hatte fünf Söhne: Astorre, Adrianus (alias Morgante), Gismondo, Marcantonio und Gentile. Guido's Bruder Ridolfo besass drei Söhne: Troiolo (apostolischer Protonotar) Giovan Pauolo und Simonetto. Weitere Anverwandte des Hauses waren der bucklige Carlo Barciglia und der schöne Grifonetto. Dieser war jünger und auch reicher als alle anderen Baglioni. In seinem Wohnhaus war ein Saal, wo alle Capitäne, die bisher in Perugia regiert hatten, abgebildet waren, ein anderer mit den Bildnissen aller Gelehrten. Das ganze Haus war bemalt aussen wie innen, von oben bis unten, sogar die zwei Thürme [1]). An Dienern, Pferden, Hofnarren war kein Mangel; auch ein zahmer Löwe von grosser Gestalt ging herum. Endlich hatte Grifone eine liebe Frau, welche so schön und anmuthig wie er selber war und ihm drei Söhnchen und ein Töchterlein schenkte. So gross war sein Ansehen wie das seiner Anverwandten, dass jeder Bürger aufhörte zu arbeiten und voller Bewunderung und Ehrfurcht grüsste und sich verneigte, wenn er oder der edle Guido, oder Astorre oder Giovan Pauolo über die Piazza schritt. Ihre Frauen und Töchter waren immer in Brokat gekleidet.

Ebenfalls ein Anverwandter des Hauses war Jeronimo della Penna; doch hielt er sich voller Eifersucht und Tücke mit seinen zerlumpten Freunden abseiten. Der stolze furchtbare Simonetto traute ihm so wenig, dass er dem Guido sagte, er werde denselben tödten. Doch dieser wollte es nicht leiden, obgleich ihn Simonetto kniefällig um Gewährung bat. Auch Giovan Pauolo wollte nichts davon wissen. So kam der Tag, wo der Hass Jeronimo's hervorbrechen konnte, Astorre feierte seine Hochzeit mit Lavinia, der Tochter des Giovanni Colonna und auf Befehl seines Vaters wurden zu seinen Ehren viele schöne Feste in der Stadt veranstaltet. Die verschiedenen *Porte* (Stadttheile) suchten sich

[1]) Vasari (IV, 145) berichtet, dass Domenico Veniziano „una camera in casa de' Baglioni" bemalte.

in Ovationen zu überbieten, jede wollte ein eigenes Gastmahl, einen eigenen Trionfo abhalten; nur die Porta Sant' Agniolo, welche Jeronimo und sein Anhang bewohnte, hielt sich zurück. Simonetto liess die Piazza und die Porta San Pietro mit zahllosen Bäumen und blühenden Zweigen schmücken, liess die Verbindungsstrasse von allen Hindernissen säubern und frisch mit Backsteinen belegen. Er liess einen Triumphbogen errichten von Holz, mit Tuch überzogen, worauf alle Siege Astorre's verzeichnet waren, jeder mit erklärenden Versen des ehrlichen Matarazzo, der uns von allen diesen Dingen erzählt. Alle Schlösser und Collegien, Signorien und Städte der Umgebung schickten Geschenke. Es war dies am 28. Juni des Jahres 1500, als Astorre seine Frau heimführte. Die Braut ritt unter grosser Begleitung durch die Porta del Borgo herein. Alle ihre Kleider wie die Astorre's waren aus Gold. Ihre Aermel waren aus Seide und reich mit Perlen besetzt; ebenso der Kopfputz voller Perlen. Das Abendessen wurde auf der ganz mit Tüchern überdeckten Piazza eingenommen. Die bald hereinbrechende Nacht machte dann den Gesängen, Tänzen und Triumphen ein Ende. Die Braut wurde in ein reiches Bett gelegt, dessen Ueberdecke von hochrother Seide und mit goldenen, perlenbesetzten Litzen geschmückt war. So freundlich der Tag gewesen, so finster wurde die Nacht. Ein Gewitterregen entlud sich unter Stürmen über der Stadt und beschmutzte die leinenen Tücher der Piazza, so dass sie schleunigst durch frische ersetzt werden mussten. Man sah ein übles Vorzeichen hierin. Den andern Morgen war Frühstück und Ball auf der Piazza, an dem die Gefeierten auf einer Tribüne theilnahmen. Das Abendmahl wurde zu Hause mit den fremden Gästen eingenommen. Am folgenden Tage wiederum grosse Feste und Triumphe und ein so üppiges Frühstück, dass man gar nicht begreifen konnte, wo alle die gezuckerten Früchte, Frösche, Krebse, Scorpione, Schlangen, Eidechsen und Vögel herkamen. Bei den Turnieren der beiden folgenden Tage entstand ein Streit zwischen Grifone und Jeronimo della Penna, der indessen noch ohne Kampf beigelegt wurde. Am sechsten Tag wurde nach den Festivitäten wiederum auf der Piazza ein grosses Mahl abgehalten, wobei Simonetto einen grossen Wagen voller Confect heranführte und eigenhändig mit einer Schaufel unter stolzen Bewegungen Gaben vertheilte. Noch mehrere Tage dauerte dieses Leben fort; doch muss es dem Volk nicht ganz geheuer gewesen sein. Angstvoll sah man einen Kometen am Himmel erscheinen und wieder ver-

schwinden. Zugleich kam ein entsetzlicher Sturm, der mit Heulen und Knallen ganz Umbrien durchtobte. In der That hatte sich inzwischen eine Verschwörung gebildet, welche die Ermordung sämmtlicher Baglioni während dieser Hochzeitsfeierlichkeiten im Sinne hatte. Doch wurde diese Gelegenheit verpasst und erst im folgenden Monat sollte es zur Ausführung kommen. Die Häupter dieses Anschlages waren der Fürst Varano von Camerino, Carlo Barciglia, Jeronimo della Penna; alle drei Anverwandte der Baglioni. Sie gewannen durch Versprechungen den schlauen Filippo di Braccio als Theilnehmer. Dieser brachte es zu Stande, dass sogar Grifonetto Baglioni beitrat, indem er ihn mit der falschen Einflüsterung vergiftete, Giovan Pauolo Baglioni habe ein ehebrecherisches Verhältniss mit seiner schönen Gemahlin Zenobia. Der Teufel wollte es, dass er bald darauf seine Frau mit Giovan Pauolo im Gespräch sah und einige ihrer Bewegungen missdeutete. Hiemit war nun Filippo seiner sicher. Ausserdem gelang es, Bernardo da Corgnie, Pietro Jacomo und Ottavianio zu gewinnen und somit war die Porta San Sanne mit der Porta Sant' Agniolo zu Diensten der Verschwörer. Endlich in der Nacht vom 15. Juli, nachdem Giovan Pauolo ohne seine Soldaten von einem Raubzuge bei Todi zurückgekehrt war, sollte das Verbrechen seine Opfer haben. Als Alles im Schlaf lag, schlichen sich die Verschwörer in getheilten Haufen nach den geschiedenen Wohnungen der Baglioni. Für jedes Zimmer waren fünfzehn Mann bestimmt; die übrigen standen Wache. Ein aus der Wohnung Guido's herabgeworfener Stein war das Zeichen. Nun wurden die Thüren eingestossen. Astorre wurde im Hemd, von seiner Gemahlin vergebens beschützt, mit zahllosen Dolchstichen getödtet. Filippo riss ihm das Herz aus der Brust; dann warf man ihn nackt auf die Strasse hinunter. Guido, der sich wacker wehrte, sank nieder mit den fatalistischen Worten: „Jetzt ist meine Zeit gekommen," und gab unter verachtungsvollem Fluchen seinen Geist auf. Dem Gismondo sägte Jeronimo den Kopf weg, aber mit abgewandtem Gesicht, da er den Tod nicht sehen wollte. Simonetto, der den Lärm gehört hatte, war aufgestanden und hatte Schwert und Schild ergriffen. Als sein Soldat, der immer neben ihm schlief, niedergestossen wurde, ergrimmte er und drang, im Hemde wie er war, wild kämpfend durch Gang, Vorzimmer, die Treppen hinab bis auf die Strasse. Hier fand er neue Mannschaft, doch hieb er noch zweie nieder, ehe er selbst der Uebermacht erlag. Matarazzo sagt bewundernd von ihm: „Er war so voll

Kraft und Feuer sein Leben lang, dass es keine menschliche Zunge beschreiben kann. Er hatte niemals Furcht gekannt und während seiner letzten Augenblicke zeigte er immer grösseren Muth, als wäre nicht er der Besiegte, sondern der Sieger." — Gianpaolo, Troiolo, Gentile und Ridolfo entkamen. Während sein treuer Diener mit einem Jagdspiess die Treppe vertheidigte, flüchtete Paolo durch ein Fenster auf das Dach und von da über die Häuser weiter. Er verbarg sich eine Zeit lang bei einem Studenten und schlich sich in dessen Kleidern aus der Stadt. Die anderen flohen zu Pferde. Unter Schauern der Bestürzung und Ehrfurcht sah man am Morgen die beiden Leichen des Astorre und Simonetto auf der Strasse liegen: „*Et commo questi furno morto, commo io disse, el magnifico messer Astorre stava nella strada morto sopra la terra nuda, e così ancora el nobile Simonetto, e quelli che li vidino, e maxime li forastiere studiante e altre gente, assimigliavano el magnifico Astorre così morto ad uno antico romano, perchè prima era umanissimo, tanto sua figura era degnia e magnia. Et quello Semonetto, perchè prima chi de lui avesse scripto o in versi o in prosa a suoi laude, lo scriveva Indomitusque Simon, onde che quelli che lo viddero morto, dicevano che costui così morto mostrava in vista tanto altero e superbo che ancora per accrba e rea morte non pareva domito e vinto; e però pareva che costui iaccsse cum reputatione in terra, mostrando ancora essere fiero e crudele*".

Doch schon am folgenden Tag drang Gianpaolo mit Mannschaft wieder in die Stadt ein. Grifone ward niedergemacht. Barciglia und Jeronimo della Penna flohen nach Camerino zu Varano. Der Dom, vor dessen Stirne sich alle diese Blutgräuel abgespielt, wurde mit Wein gewaschen und neu geweiht. Die ehrwürdige Atalanta kam von einer Villa, wohin sie sich mit Zenobia zurückgezogen, zu ihrem sterbenden Sohn Grifone und beschwor ihn, seinen Feinden zu verzeihen, und er starb auch, indem er dieselben segnete.

Der von Vasari erwähnte Orazio scheint Gianpaolo's Bruder zu sein, welcher im Jzhre 1487 starb. Matarazzo gibt die Zahl der Söhne zu gering an, wie aus dem Stammbaum der Baglioni hervorgeht, den A, Fabretti in seiner Biografie dei Capitani (III, 115) bringt. Orazio, Gianpaolo's Sohn, welcher als „Giovane" im Jahre 1528 starb, kann nicht gemeint sein.

* * *

Das Kunstleben, welches Signorelli in dieser Nachbarstadt Cortona's kennen lernte, erscheint vornehmlich auf malerischem Gebiete thätig [1]). Da sie schon damals in Umbrien prädominirte, ist es natürlich, dass auch die verschiedenen Malerschulen der Umgebung sich allmälig geistig wie persönlich hier concentrirten. Vier Schichten sind hierbei zu unterscheiden:

1) Die altumbrische Malerei vom Ende des XIII. bis zum Anfang des XV. Jahrhunderts, welche sich lediglich an den byzantinisch-gothischen Styl der Altsienesen anlehnt.
2) Die handwerklichen Schulen von Camerino, Gualdo, San Severino, Fuligno in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, welche schon ein ausgesprochenes Streben nach Individualistik zeigen, indem sie sich theils von den Sienesen (Domenico di Bartolo Ghezzi), theils von Benozzo Gozzoli, Pietro degli Franceschi und Crivelli leiten lassen.
3) Die vorbereitenden Peruginer derselben Zeit mit prävalirendem Einflusse des Domenico Veniziano, Pietro degli Franceschi und Verrocchio.
4) Pietro Perugino und seine Schüler: Pinturicchio, Lo Spagna, Giannicola Manni, Domenico Alfani u. A.

Der durchgehende Stammcharakter aller dieser Meister ist eine träumerische Heiterkeit und kindliche Geziertheit *(smorfia)*, welche es schwer zur Realität und causalen Rechenschaft bringt und dieselbe leicht wieder verliert. Erst im Style Perugino's und seiner Nachfolger verbindet sich mit diesem psychischen Gattungsgepräge der umbrischen Malerei ein modern pathologischer Zug von elegischer Rührung und Sehnsucht. — Dass hier anfangs das Vorbild der Sienesichen Miniatoren und Tafelmaler so ausschliesslich und nachhaltend wirkte, dies hängt schon mit der Nähe Siena's und der Verwandtschaft beider Bevölkerungen zusammen. Ueberhaupt war in der Tafelmalerei das Ansehen der altsienesischen Meister vor dem Beginn der Renaissance dem der Giottisten entschieden überlegen, es reicht bis Neapel und Sicilien hinunter und hinauf bis Bologna, Modena, Verona, selbst bis Prag und Ostdeutschland. Im XV. Jahrhundert bekommt dann der Florentinische Einfluss mit der Anwesenheit des Domenico Veniziano, Fra Filippo Lippi, Pietro degli Franceschi, Benozzo Gozzoli das Uebergewicht.

---

[1]) Ueber die umbrische Architectur vgl. neben Burckhardt's Gesch. der Renaissance auch P. Laspeyres, die Bauwerke der Renaissance in Umbrien, 1877.

1) Die Maler des Trecento: Oderisio (bl. c. 1260 — c. 1299) und Palmerucci (c. 1280 — c. 1345) von Gubbio, Alegretto Nuzi von Fabriano (bl. c. 1350) mit ihren blumenhaften Riesenminiaturen reihen sich dicht neben Duccio, Simone Martini und die Lorenzetti, freilich ohne die Intimität und Meisterschaft derselben zu erreichen, während Ottaviano Nelli von Gubbio (bl. c. 1415) und der sinnige Gentile von Fabriano (bl. c. 1425) dem Taddeo Bartoli (c. 1363—1422) zu folgen scheinen. Auf Gentile mögen indessen auch die Venezianer gewirkt haben.

2) Aehnliches ist von Giovanni Boccati von Camerino (bl. c. 1446) und Matteo von Gualdo (bl. c. 1468) u. A. zu sagen; doch zeigen diese bereits mehr persönliche Eigenthümlichkeit und Streben, dieselbe auszudrücken. In G. Boccati's Werken ist zugleich schon das Vorbild des Benozzo Gozzoli und Pietro degli Franceschi wahrnehmbar. Die Gestalten sind meistens hölzern und blockig, die Köpfe von hartem Charaktergepräge, breit und stumpfnasig, zuweilen sehr andächtig blickend. Seine mit weit offenem Munde singenden bausbackigen Engelchen und unschuldvoll, bescheiden dasitzenden Madonnen rühren trotz allerlei Formfehlern das Herz des Betrachters. Die Staffel eines Altarbildes in der Stadtgalerie zu Perugia enthält seltsam heftige, phantastische Schilderungen mit ganz wilden Partien. — Der bedeutendere Niccolò di Liberatore da Fuligno (bl. c. 1465—80)[1]) erscheint bereits als eine Uebergangsfigur, welche zur dritten Gruppe hinüberweist. Auch er schliesst sich in Darstellung der Typen und Bewegungen hauptsächlich an Benozzo Gozzoli, in den Verkürzungsversuchen und vereinzelten Anläufen zur Grossheit an Pietro degli Franceschi, in der Schärfe der Mimik und Zähigkeit der Formenbehandlung an Crivelli an, während er im Colorit ziemlich sienesisch bleibt. Er zeichnet besser als die bisher genannten und ist überhaupt kenntnissvoller, doch auch er ist noch wie diese mehr gefühlvoll und gutwillig als kunstfähig und entwickelt. Und so gilt von ihm wie von ihnen die Kennzeichnung Crowe-Cavalcaselle's (IV, 97): „Gleich ihren Zeitgenossen in Siena unempfindlich für's Neue und jedem Wechsel abhold, gingen sie in Auffassung und technischem Verfahren des Weges weiter, den ihre Vorfahren ihnen gezeigt. Er gestattete keine Vertiefung in die wissenschaftlichen Bestrebungen, die in Florenz neuen Aufschwung hervorriefen; die Umbrier setzten vielmehr ihren ganzen Ehrgeiz in die

[1]) Von Vasari irrthümlich „Alunno" genannt.

Pracht der Farbengegensätze, die Fülle und Zartheit der Zierrathe, Sauberkeit der Zeichnung und milde Verarbeitung der Fleischtöne; Gruppirung, Verjüngung der Formen oder körperliche Wirkung durch Licht und Schatten wurden hinter dem Vortrag eintöniger Zartheit und gezierter Anmuth weit zurückgestellt". — Taddeo Bartoli's Einfluss scheint mit seinen Aufträgen für Kirchen Perugia's im Jahre 1403 zusammenzuhängen. Auch Domenico di Bartolo Ghezzi von Asciano war hier (im Jahre 1438) thätig. Benozzo Gozzoli malte c. 1452 bis 1456 im Franziscanerkloster zu Montefalco bei Fuligno einen ziemlich hölzernen Freskencyklus, im letzteren Jahre auch ein Altarbild in Perugia[1]). Er war damals noch jung und hatte noch mehr als später, wo er weltlicher wurde, „etwas von Angelico's weihevoller Milde und religiöser Kindlichkeit; er fand, als er in die Nachbarschaft Fuligno's kam, hier eine Kunstübung vor, deren höchstes Ziel der Ausdruck süsser Schwärmerei, Seelenreinheit und Selbstentäusserung war, und so vollzog sich die Verbindung dieser umbrischen Kunstneigung mit Fiesole's Empfindungswelt völlig zwanglos"[2]). — Carlo Crivelli war seit 1468 in mehreren Orten der Marken und Ostumbrien's längere Zeit thätig, so in Massa, Fermo, Ascoli, Camerino. Es ist möglich, dass die grimmige Herbheit dieses Meisters auch auf Signorelli gewirkt hat. Doch milderte sich dieselbe im Laufe seines umbrischen Aufenthaltes.

3) Mit Benedetto Buonfigli (bl. 1453—1496) beginnt nun ein entschiedenes Vorwalten der florentinischen Realisten. Ursprünglich von der in Camerino und Gualdo üblichen Kunstweise beherrscht, scheint er durch den (1438) in Perugia anwesenden Domenico Veniziano und Pietro degli Franceschi aufgerüttelt worden zu sein. In den männlichen Typen erinnert er sehr an Domenico Veniziano. Seine Gestalten sind gedrungen, die Köpfe mit breiten, vorgewölbten Stirnen und kurzkinnig. Lieblicher seine Jungfrauen und Engel mit den gekräuselten Löckchen. Ihre Sittsamkeit hat einen altjungferlichen Anflug. Manchmal gelingt ihm auch die Anatomie ganz ordentlich und besonders seine Gassenperspectiven zeugen von den neuen Anleitungen. Dagegen ist die Composition wie bei Niccolò meist ohne Gleichgewicht. Er liebt braunviolette, chocoladige, rosige Töne und reichen Goldauftrag; dabei mürbe Farbentextur. Trotz aller kindlicher Be-

[1]) Ausserdem finden sich in Castiglione Fiorentino Fresken seiner Hand.
[2]) Crowe und Cavalcaselle IV. 136.

fangenheit ist er ein sinniger, poetischer Kopf voll romantischer, mährchenhafter Motive. — Ein rascheres Leben offenbart sich schon in den Werken des Fiorenzo di Lorenzo, welcher vielleicht ein Schüler des Benedetto war. Gemälde sind von ihm aus den Jahren 1472 und 1482, urkundliche Nachrichten bis 1522 vorhanden. Ganz reizend sind seine lugenden, staunenden Engelsköpfchen. Haltung und Action seiner Figuren hat häufig etwas Erregtes, bei statuarischer Absicht aber etwas Krampfiges. Manche seiner weiblichen Typen erinnern an Ghirlandaio und Giovanni Santi, die männlichen an Verrocchio und Signorelli. Auch die Draperie könnte mit dem Vorbilde dieser Meister zusammenhängen, obgleich sie meist verfehlt ist. Seine harten, gestauchten Falten spotten den Bedingungen der Anatomie, während die Gewandung Niccolò's immer guten Fluss hat, auch diejenige Buonfigli's, dem es beliebt, selbst die Engel von der Mode der umgebenden Wirklichkeit nicht im Geringsten zu emancipiren. In der Composition ist er reiner wie Niccolò und Buonfigli. Sein Colorit liebt herbe Gegensätze und hat häufig etwas Flackerndes. Die Rundung der Gestalt pflegt er eben so zäh auszuprägen, wie C. Crivelli [1]), namentlich am Nackten.

4) Mit Perugino streift die umbrische Malerschule ihren örtlich beschränkten, befangenen, rusticalen Charakter ab, sie wird beredt und weltgültig, allerdings nicht ohne die Blüthe sofort in den Rahmen eines conventionellen Schema's zu zwängen. Der Peruginische Meister, bei welchem Pietro Vannucci nach Vasari's Angabe den ersten Unterricht erhielt, war vielleicht Benedetto Buonfigli. Jedoch der Styl Pietro's entwickelte sich vorzüglich in Florenz und hat sehr wenig Berührungspunkte mit dem Benedetto's. Was er von der Heimat überliefert bekam, war nicht so sehr die Art der Darstellung als die der Empfindung. Die Engeltypen von Fiorenzo di Lorenzo und Alunno haben vielleicht auf ihn gewirkt, doch ist dieser eher sein Genosse als sein Lehrer. Als Lehrer scheint Fiorenzo mit Pinturicchio zusammenzuhängen; doch auch dieses Verhältniss wird wohl ein gegenseitiges gewesen sein. — Das historische Verdienst Perugino's fassen Crowe und Cavalcaselle (IV, 183) in folgende Worte zusammen: „Die umbrischen Eigenthümlichkeiten Perugino's sah man in Florenz [2])

---

[1]) Crivelli war Ende des XV. Jahrhunderts in mehreren Orten der Marken thätig. Vgl. Crowe-Cavalcaselli V, 82.

[2]) Wie die Altarbilder des Lorenzo di Credi beweisen.

keineswegs gering an, sondern sie übten vielmehr einen ähnlichen Einfluss wie in früherer Zeit die Sienesischen. Hatten diese die Härte Orcagna's gemildert und zur Entwickelung von Angelico's Stile beigetragen, so wirkten jetzt die Kunstmittel Perugino's dahin, die etwas herbe Grösse des an Ghirlandaio gebildeten Stiles zu erweichen und den derben Realismus der Peselli und der Castagno, von dem weder Botticelli noch die Pollaiuoli, weder Verrocchio noch Piero della Francesca und Signorelli frei geblieben waren, zu verfeinern. Den Erfolg der gleichzeitigen Einwirkung Perugino's und Lionardo's nehmen wir an der Kunstbildung des Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto wahr."

Die Kunst Perugino's und Pinturicchio's hatte Signorelli schon anderwärts kennen gelernt. Wie sich die seinige zu derselben verhält, was ihr Werth und was ihr Mangel ist, dies wird im Folgenden noch mehrmals zur Sprache kommen.

CITTÀ DI CASTELLO.

Signorelli war hier mehrmals thätig, im Jahre 1474, 1488, 1493, 1494 und 1496, er wurde Ehrenbürger der Stadt und die Vitelli, die Tyrannen derselben, nennt Vasari[1]) seine Freunde.

Wie Cortona und Sansepolcro ist Città di Castello, das alte Tifernum, eine Grenzstadt. Man pflegt sie auch heute noch, zum Unterschied von jenen Orten, welche nicht dem Kirchenstaate angehörten, dem umbrischen Gebiete beizuzählen. Nicht hoch zu Berge liegend, wie Cortona, Perugia, Assisi, Orvieto, Montepulciano, Spello, Volterra war sie gleichwohl ungemein wehrbar. Die von Totila zerstörten Mauern hatte der Longobardenkönig Luitbrand wieder aufgerichtet und eine starke Citadelle beigefügt[2]). Unter Karl dem Grossen erhielt es einen eigenen kaiserlichen Verwalter. Damals hiess es Castello della Felicità, im XI. Jahrhundert Città Castellana. Wie Cortona gelangte es trotz den Ansprüchen der Kaiser und Päpste zu einer republikanischen Verfassung mit einem Consiglio, zwei Consuln, einem Podestà oder

[1]) Vgl. S. 35, Anm.

[2]) Ueber die Geschichte der Stadt und der Vitelli vgl. G. Stefani, Dizionario corografico dello stato Pontificio, Milano 1856, S. 249—252; A. Fabretti, Biografie dei capitani venturieri dell' Umbria, Montepulciano, 1842, III.

Rettore. Den Gipfel seiner Macht und Blüthe erreichte es im XIII. Jahrhundert. Im Jahre 1323 fiel seine Freiheit der Familie Tarlati zum Opfer. Guido Tarlati, Bischof von Arezzo, das Haupt derselben und der waiblingischen Partei in jener Gegend des Appenins, überfiel die Stadt und unterwarf sie seiner Herrschaft. Nach ihm übernahm sie dessen Bruder Pier Saccone, der vielgenannte Condottiere der damaligen Fehden in Toscana. Doch schon im Jahre 1334 schüttelte das empörte Volk mit Hülfe nachbarlicher Gemeinden sein Joch ab.

In der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, als es die Päpste in Avignon auf Umbrien und die Romagna abgesehen hatten, wurde Città di Castello wie Perugia von dem Legaten Gherardo du Puy der pontificalen Regierung unterworfen. Auch von diesem Zwang befreite sich die Bürgerschaft im Jahre 1367 und erfreute sich einer selbstständigen Volksverwaltung bis zum Jahre 1422, in welchem Braccio von Montone auf sechs Jahre die Herrschaft an sich riss. Dann kämpften um ihren Besitz mit wechselndem Glücke der Herzog von Urbino und Niccolò della Stella und nachdem hierauf die Stadt eine Zeit lang Schutzbefohlene der Florentinischen Republik gewesen war, wurde sie von einem päpstlichen Vicar verwaltet.

In der Mitte des XV. Jahrhunderts begannen die wilden, blutigen Parteikämpfe zwischen den Vitelli, Giustini und Fucci. Im Jahre 1440 war Vitellozzo Vitelli vom Papst Eugen mit dem Vicariat beliehen worden. Trotz der eifersüchtigen Feindschaft der Fucci und Giustini, welche am 7. April des Jahres 1468 ein fürchterliches Blutbad heraufbeschworen, wurde Niccolò Vitelli, der Neffe Vitellozzo's, vom Papst Paul II. zum Vicar ernannt. Bald darauf aber gelang es den Giustini Sixtus IV. gegen Niccolò aufzubringen und obgleich dieser von Florenz und Mailand heimlich unterstützt wurde — weil das Vorgehen des Papstes nepotistische Motive vermuthen liess —, sah er sich schliesslich am 23. August 1474 gezwungen, dem Belagerungsheere des Cardinals Giuliano de la Rovere und des Herzogs Federigo von Montefeltro die Thore zu öffnen [1]). Die Capitulation war Dank den Vermittlungen des Königs von Neapel, des Herzogs von Urbino und der Florentinischen Republik für Niccolò Vitelli sehr günstig und ehrenvoll. Gleich darauf wurden ihm von dem versöhnten Papste wieder alle

[1]) Unmittelbar darnach erhielt Signorelli den Auftrag, an den Rathsthurm ein grosses Madonnenbild zu malen.

seine Rechte zuerkannt. Jedoch musste er, um für die Zukunft unschädlich gemacht zu werden, seine Güter in Città di Castello an denselben verkaufen und ausserhalb dieser Stadt und ihres Gebietes zu leben sich verpflichten. Da es jedoch der Papst mit diesem Vertrage nicht genau nahm, kam Niccolò schon 1475 wieder zurück. Nachdem er dann durch eine neue pontificale Verbannung verjagt worden war, verhalfen ihm 1482 die Medici zu abermaliger Heimkehr. Mit dem Cardinal Riario, der 1484 mit einem Heer gegen ihn gesandt wurde, wusste er sich im Guten zu begleichen, ebenso mit dem Papst, den er in Rom persönlich aufsuchte. Er wurde hierauf Governatore in der Campagna marittima, später unter Innocenz VIII. Governatore in der Sabina. Am 6. Januar 1486 starb er in Città di Castello.

Seine Söhne Paolo und Vitellozzo Vitelli waren wohlgeschulte Condottieri, welche, um ihre Macht in Città di Castello unabhängig zu machen, Bundesgenossen Karl's VIII. wurden und an seinem bei Bracciano im Jahre 1497 über die päpstlichen Truppen erfochtenen Siege Antheil hatten. Von da an liess ihnen Rom Ruhe und suchte mit günstigen Verträgen ihre Waffen für sich zu gewinnen.

Im Jahre 1499 belagert Paolo Vitelli im Dienste der Florentiner Pisa; ein Sturm auf die Stadt misslingt ihm. Der Magistrat von Florenz vermuthet Verrath, beruft ihn als Gefangenen zurück und lässt ihn ohne weitere Umstände hinrichten. Um Rache zu nehmen verbindet sich Vitellozzo mit dem verjagten Medici. Im Mai 1501 rückt er neben Giovanni und Pietro Medici, Pandolfo Petrucci, Gianpaolo Baglioni, den Orsini u. A. unter dem Oberbefehl des Cesare Borgia in's Florentinische ein. Im Mai 1502 wird er vom Papst zum Grafen von Montone ernannt, im Juni ist er Haupttheilnehmer an der Eroberung Arezzo's, im August an der Cortona's. Dann fällt er wie die übrigen von Cesare Borgia ab und tritt dem in La Magione bei Perugia gegen denselben geschlossenen Bunde bei. Doch die Uneinigkeit der Alliirten und die französischen Drohungen bewogen auch ihn auf einen Separatvertrag mit Cesare einzugehen. Wie Oliverotto, der entsetzliche Tyrann von Fermo, Paolo Orsini und der Herzog von Gravina geht er in die Falle, die ihm Cesare in Sinigaglia (31. Dez. 1502) legt. Von düsterer Ahnung beklommen, kommt er. In der Wohnung Borgia's umringt, wehrt er sich mannhaft, wird aber festgenommen. Nur Pandolfo Petrucci entweicht. Er und Oliverotto werden miteinander erwürgt,

Rücken an Rücken auf zwei Stühlen sitzend. — Vitellozzo war der einzige dieser Condottieri, der einige Achtung auch als Charakter verdient. Als Heerführer, Bandenorganisator und Exerzirmeister war er hervorragend; wie denn Città di Castello von jeher im Kriegswesen eifrig war. Auch Chiapponi, der Condottiere der Venezianer, ist von dorther. — Nach Vitellozzo's Ermordung nimmt Cesare Borgia von Città di Castello Besitz. Bald jedoch kehren die verjagten Vitelli wieder zurück.

* * *

Nach Vasari's Behauptung soll hier Gentile da Fabriano Manches gemalt haben. Im Jahre 1493, wo Signorelli zwei Altarbilder für S. Agostino malte, schmückte ein Maler Fantastico den Rathssaal mit Fresken[1]). Raphael war hier in den Jahren 1505 und 1504 thätig und zwar, wie wir sehen werden, nicht ohne die Gemälde Signorelli's, seines Vorgängers, genau zu studiren.

URBINO.

Signorelli hat im Jahre 1494 für die Kirche S. Spirito in dieser Stadt eine Kirchenstandarte gemalt. Wir wissen zwar nicht, dass er persönlich dort anwesend war, und es wäre wohl möglich, dass er in Cortona oder Città di Castello seinem Auftrage nachkam und die fertige Standarte hinschickte. Jedoch liegt die Annahme eines Aufenthaltes, wenigstens eines vorübergehenden Besuches in Urbino näher. Denn sowohl dem Maler Giovanni Santi als dem Herzog Guidobaldo war er, wie wir sehen werden, wohl bekannt. Und als praktischer Mann wird er die Gelegenheit nicht versäumt haben, welche sich da seiner Arbeitslust und seinem Erwerbe aufthat. Ein Auftrag ist ein Glück und ein Glück kommt selten allein.

Das Leben, welches Federigo[2]) in dieser mährchenhaften Bergstadt geführt und geweckt hat, bietet das anziehende Schauspiel einer Renaissance in nuce. Er war der bedeutendste Schüler des grossen Lehrmeisters und Erziehers Vittorino da Feltre (1378—1446) und überragt als Regent alle jene Macht-

[1]) Muzi, Memorie civili, II, 89.

[2]) Vgl. Vespasiano da Bisticci, Vite di uomini illustri, st. d. A. Bartoli, Firenze, 1859, S. 73ff.

haber kleinerer Staaten, welche damals neben Florenz und Rom, Mailand und Neapel blühten; als Condottiere zeichnete er sich ebenso durch Bravheit und Vertragstreue wie durch seine vielen Siege aus. Er verstand Lateinisch, studirte aristotelische Philosophie, las Livius und andere Historiker, wie auch theologische Werke. Für seine Bücherei hatte er 30,000 Dukaten ausgegeben. Das von seinem Bibliothekar Federigo verfasste Inventar, welches im Giornale storico degli archivi Toscani[1]) veröffentlicht wurde, enthält u. A. folgende für unseren Gesichtspunkt wichtige Bücher: Petri Burgensis pictoris libellus de quinque corporibus regularibus; Vitellonis prospectiva; Leonis Baptistae Alberti de architectura cum picturis; Blondi Flavii Forlivensis Roma illustrata; Homeri poetae Ilias traducta per Laurentiam Vallam; Crisiados liber de signis precedentibus diem judicii; Hylarionis monachi Veronati Chrisias de signis precedentibus diem Judicii; Ovidii Nasonis sulmonensis opera; Lodovico Lazarelli carmen de antiquorum deorum imaginibus, cum picturis; Francisci Petrarce sonetti et cantiones cum triumphis figuratis; Johannis Bocatii de Certaldo genealogiae deorum gentilium, cum arboribus depictis; Calaber quidam de raptu Proserpine, Lucani cordubensis Pharsalia u. A.

Auch seine Kunstsammlung war ungewöhnlich reich. Fremde, wie italienische Künstler hatten vollauf für ihn zu thun. — Gleich dem Hof war der Staat ein harmonisch durchgebildeter Organismus, so dass das öffentliche Leben einen nahezu classischen Charakter hatte. Als Unterlage und Centrum diente demselben der prachtvolle Burgpallast (*la Corte*), dessen erster Baumeister Luciano von Laurana (vom Jahre 1447 an) war[2]). Mit dem späteren Ausbau war Baccio Pontelli betraut. Die Stallgebäude errichtete Francesco di Giorgio, welcher dem Herzog auch bei seinen Festungsanlagen zur Hand ging. Die Marmorarbeiten rühren von Ambrogio da Milano her, die herrlichen Holzintarsien an den Thüren der Sala degli Angeli und im Studio di Federigo werden von Ortsgelehrten[3]) einem „Giacomo di Firenze" zugeschrieben, von Fr. Arnold einem Gondolo Tedesco. Im grösseren der beiden Hofräume und auf einer Wiese bei S. Francesco pflegte Federigo

---

[1]) Jahrg. 1863, vol. VII, p. 55.

[2]) Vgl. F. Arnold. der herzogl. Palast von Urbino, 1857.

[3]) Vgl. Pompeo Gherardi, Guida di Urbino, 1875, S. 86. Einige der Intarsien lassen Vorlagen von Botticelli vermuthen.

Abends den militärischen und gymnastischen Uebungen der Jünglinge beizuwohnen, wobei er scharf darauf achtete, dass sie sich bei den Fang- und Laufspielen gut bewegten. Er starb am Sumpffieber nach der Schlacht bei Campomorto im Jahre 1482 und hinterliess seinem zehnjährigen Sohne Guidobaldo unter der Vormundschaft des Grafen Ubaldini die Regierung. Im Jahre 1486 wurde derselbe schon selbständig und drei Jahre später führte er die geistvolle Elisabetta Gonzaga, die Tochter des Marchese Federigo Gonzaga von Mantua, als Gemahlin heim. Bei den Hochzeitsfestlichkeiten führten die Jünglinge auch das Urbinatische Lieblingsspiel, die Aita, auf, das sie vor Federigo zu üben gewohnt waren. In engen Kleidern, welche das Muskelspiel zeigten, standen sie sich in zwei Parteien gegenüber, die gegen einander rennend, ringend die Bezwungenen auf ihre Seite zu ziehen und gefangen zu nehmen strebten. Die Sieger erhielten Beifall und Geschenke. Der edle Guidobaldo setzte die Principien seines Vaters würdig fort; doch war er vielfach vom Unglück heimgesucht. Er diente als jugendlicher Capitän dem Papst Innocenz VIII. gegen Ferdinand von Neapel, dann den Florentinern gegen Pisa, dem Papst Alexander VI. gegen die Orsini 1497, welche ihn bei Soviano zum Gefangenen machten. Im Jahre 1502 wurde Urbino von dem tückischen Cesare Borgia überrumpelt[1]). Guidobaldo entfloh mit knapper Noth; die herrlichen Schätze wurden fortgeschleppt. Doch nach wenigen Monaten eroberte er mit Hülfe des ihm ergebenen Volkes die Burgen der Umgebung. Dann bildete sich in La Magione bei Perugia die Lega der Condottieri, welche auch dem Herzog von Urbino zu helfen beschloss. Das Heer der Orsini und des Vitelozzo besiegte das von Ugo di Cardona und Don Michele befehligte Heer Borgia's bei Fossombrone und Guidobaldo kehrte wieder zurück. Doch da bald darauf Borgia die Condottieri einzeln wieder auf seine Seite zu ziehen verstand, musste er abermals fliehen und konnte erst folgendes Jahr wieder festen Besitz von seiner Herrschaft nehmen. Im Jahre 1505 adoptirte er, da er kinderlos war, Francesco Maria della Rovere, den Sohn seiner Schwester und des Giovanni della Rovere, des Tyrannen von Sinigaglia und Nepoten des Papstes Julius II. Er starb im Jahre 1508. — Das feine, wohlgesittete Leben, die geistreiche Geselligkeit an seinem Hofe, ist durch die Verherrlichungen Bembo's und Castiglione's zu prototypischer Geltung gelangt.

* * *

[1]) Passavant, Rafael, 1839. I, 31.

Noch vor dem florentinischen Realismus scheint der flandrische in Urbino Denkmäler hinterlassen zu haben.

Vespasiano da Bisticci erzählt: „*Per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole a olio, mandò insino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime*". Es ist fraglich, ob dieser Meister mit Justus von Gent identisch ist. Von diesem aber steht fest, dass er zwischen 1462 und 1475 hier beschäftigt war. Paolo Uccelli kam im Jahre 1468, Pietro degli Franceschi im Jahre 1469 (wenn nicht schon früher), Melozzo da Forli wahrscheinlich im Jahre 1482, Timoteo Vite zwischen 1495 und 1515. Timoteo arbeitete im Jahre 1505 zusammen mit Giroleano Genga am Tabernakel des Corpus Christi im dortigen Dome.

Der in Urbino ansässige Vater Raphael's, Giovanni Santi ist c. 1440 geboren und stirbt im August des Jahres 1494. Der Contract zu dem Standartenbild Signorelli's für S. Spirito rührt vom Juni dieses Jahres. Die Bekanntschaft Giovanni's mit Signorelli und dessen Werken muss jedoch schon vorher stattgefunden haben, nicht erst in diesen letzten Monaten seines Lebens; denn er nennt denselben in seiner, ohne Zweifel früher verfassten Reimchronik (zu Ehren des Herzog's Federico): *Il Cortonese Luca d'ingegno e spirito pellegrino.* Neben Einflüssen von Meistern der näheren Umgebung, wie eines Melozzo da Forli und Niccolò zeigt Giovanni's Kunstweise auch niederländische Spuren, besonders in den schmalen weiblichen Typen und theilweise eckigen Gesten. Dies wird wohl mit der Anwesenheit des Justus von Gent in Urbino zusammenhängen. Ein leiser Anhauch dieser Art, wie Santi das Gesicht und die Handbewegungen der Madonna zu malen pflegt, mag vielleicht auf Signorelli's Styl übergegangen sein und sich hier mit anderen Vorbildern und der massgebenden Eigenart des Meisters selbst zu einem Neuen verbunden haben[1]).

SIENA.

Diese Stadt erscheint uns, obschon sie zur Toscana gehört, wegen ihrer Volksart, Kunst und Geschichte mehr mit dem nachbarlichen Umbrien als mit Florenz verbunden. Auch hier der

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcasalle III, 354.

seltsame Gegensatz von intimer Frömmigkeit und wildem Bürgerzwist, von Ruhmsinn und politischer Beschränktheit. —

Signorelli war erwiesener Massen in den Jahren 1498, 1506 und 1509 hier. Diese wiederholte Anwesenheit und der Umstand, dass er für Pandolfo Petrucci[1]) thätig war, lenkt unsere Betrachtung sowohl auf das politische Leben als auf die Cunstgeschichte Siena's.

Die gehäuften Parteikämpfe[2]), welche der Tyrannis des Pandolfo Petrucci vorausgegangen waren, hatten Siena's Culturleben verhängnissvoll geschwächt. Die Herrschaft der Grandi musste Ende des 13. Jahrhunderts der bürgerlichen Verwaltung der „Nove" weichen, diese um die Mitte des XIV. Jahrhunderts dem Magistrat der „Dodici", welchen die „Popolani" erwählten. Dem Adel und der reichen Bürgerschaft wurden die Waffen abgenommen. Viele mussten die Stadt verlassen. Dieses schiefe Verhältniss zwischen drei Gruppen der herrschenden Volkspartei, dem Bürgerstand und dem theils anwesenden, theils von Aussen her agitirenden Adel erzeugte unaufhörliche Tumulte und Gräuelscenen, welche erst gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in der Tyrannis einen logischen Abschluss fanden. Im Ganzen behielt das Volk bis dahin sein errungenes Uebergewicht; die Auflehnungen der Adelspartei wurden entweder vereitelt oder waren sie nur von vorübergehendem Erfolg. Das Schlimmste und für die organische Entwicklung der Culturinteressen Schädlichste waren vielleicht die mit diesen Vorgängen zusammenhängenden Verbannungen. Und wie sich verschiedene Krankheiten in einem Körper heimlich die Hand reichen und sich gegenseitig stärken, so erschienen auch hier die im ganzen Lande grassirenden Zeitübel, die Seuchen und Epidemieen in einem besonders schauerlichen Lichte. Doch eben sie hatten die Stichworte für die Rolle der Kirche. So begegnen wir hier zwei Gestalten, welche für das XIV. und XV. Jahrhundert ebenso prägnant sind, wie Franz von Assisi für das XIII.: der S. Caterina Benincasa (1347—1380), der mystisch erregten Braut Christi, der Schutzheiligen der Sienesischen Dominicaner, welche Pius II. 1461 kanonisirte, und dem Franziscaner S. Bernardino (1380 bis 1444), dem Gründer von über 300 Klöstern; auch Bernardino Occhino (geb. 1487) nicht zu übersehen.

[1]) Aus dem Testamente Signorelli's ersehen wir, dass er von Petrucci mit einem Mantel von Mönchstuch (panno monachino) beschenkt worden war.

[2]) Vgl. A. Jansen, Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi, 1870, S. 7 u. S. 23 ff.; Siena e il suo territorio, 1862.

Im Frühsommer 1487, während der Terrorismus der Biribatti in der Stadt waltete, gelang es dem von Florenz und Neapel unterstützten ausgewanderten Adel, ein Heer zu sammeln und in der Nacht des 22. Juni die unvorbereitete Stadt zu überfallen. Den andern Tag sass Pandolfo Petrucci (geb. 1550) als Machthaber im Rathhaus. Zugleich wurde als oberste Behörde ein Rath von 20 angesehenen Bürgern unter dem Vorsitze von zwei Gonfalonieri erwählt, eine Amnestie für sämmtliche Verbannten erlassen und die Partei der Widersacher mit Schonung behandelt. Seine Person schützte Petrucci durch eine von Bruno da Verona befehligte Söldnerschaar. Als Rathgeber stand ihm der Rechtsgelehrte Antonio da Venafro zur Seite, nach Machiavelli „sein Herzblatt und Numero Eins unter allen Menschen." Die Anschläge der eifersüchtigen Bellanti wusste er geschickt zu pariren, gefährliche Rivalen wie Ludovico Luci und seinen eigenen Schwiegervater Niccolò Borghese liess er ermorden und von da an war seine Tyrannis entschieden. Besonders nützten ihm französische Dienste. Im Jahre 1495 halfen ihm die anwesenden französischen Truppen; auch gegen den gefährlichen Cesare Borgia hatte er Glück. Zur Lega der Condottieri in La Magione schickte er Antonio da Venafro, welchen Cesare selbst das „Gehirn" der Verschwörung nannte. Dem Verderben in Sinigaglia wusste er zu entgehen und als sich im Januar 1503 die erschreckten Sienesen von dem heranziehenden Cesare zu seiner Verbannung bewegen liessen, ging er zwar, kam aber nach zwei Monaten unter französischem Geleite wieder zurück. Wenn sich auch seine Klugheit nicht in's Grosse erhebt, so ist doch sein wohlthätiger Einfluss auf den Zustand der Stadt nicht zu läugnen. Sie blühte unter ihm, wenig belästigt von Krieg und Zwietracht; auch ihre Kunst begann nun den stockenden Anlauf zum neuen Style energisch zu beschleunigen. Er selbst lebte schlicht, wie Paolo Giovio in seinen „Vite degli uomini illustri" berichtet. Seine Einkünfte verwaltete er höchst sparsam und zweckvoll; Geldgeschäfte, die er nicht ohne den Rath Antonio's unternahm, vermehrten seinen Reichthum und folglich seine Macht. In diesem kaufmännischen Anstrich erinnert er ein wenig an die Medici. Auch seine Sorge für die Stadt galt vorwiegend dem profanen Bedürfniss; doch liess er sich von Cozzarelli einen Palazzo erbauen, dessen einfache Gesammtanlage immerhin auch decoratives Beiwerk ungewöhnlicher Art nicht verschmähte, so die schönen Fackelhalter und im Inneren die Fresken welche wir zu betrachten haben werden. Den neuen Glanz ver-

dankt aber Siena hauptsächlich den Bestellungen seines Adels und Clerus, besonders der Familie der Piccolomini.[1])

* * *

Die Entfaltung des neuen Baustyles, welchen der Florentiner Bernardo Rosellino und Francesco di Giorgio hier einführten, erscheint bescheiden neben dem gothischen Gepräge, das Siena heute noch mehr als alle übrigen Städte der Halbinsel trägt. Und in der That hat hier die italienische Gothik ihre vorzüglichste Heimat gefunden. Das Rathhaus, die Burgpaläste der Adligen, der Dom und sein Bruder in Orvieto, die Brunnenhäuser, die Mauern mit ihren Schachtelthoren, die vorgeschobenen Castelle, Kirchen und Klöster geben ein unvergleichliches Bild des mittelalterlichen Lebens. — Die mit der Architektur zugleich blühende Bildhauerei steht unter dem Einfluss des Niccolò und Giovanni Pisano, welche vermöge ihrer Anstellung am Dombau eine massgebende Rolle spielten. Ihre bedeutenden Schüler sind Lorenzo Maitani und Lando di Pietro. Der Bildhauer Agostino di Giovanni lehnt sich zugleich an den Styl der zeitgenössischen Maler an, deren reiche Schaar Duccio eröffnet. In diesen altsienesischen Altartafeln und Fresken begegnen wir zum ersten Mal jenem mystisch erregten, liebeseligen Geiste, der dann später mit andern aber verwandten Zügen aus den Gemälden eines Fiesole, Luca della Robbia, Perugino spricht. Ende des XIV. Jahrhunderts alterte dieser Styl, dessen Gipfel Simone Martini und die Lorenzetti erstiegen hatten; gleichwohl vegetirte er noch gelassen weiter, als längst die grossen Realisten in Florenz aufgewacht waren. Nur einer machte eine Ausnahme, Jacopo della Quercia, der grosse Bildhauer und Vorgänger des Donatello und Michelangelo[2]). Auch er kam von der Pisanischen Schule; wer ihm aber den freien, kühnen Odem eingab, weiss Niemand. Dass er so einsam stand, dass seine Umgebung sich so wenig an ihm aufrichtete, das hat zumeist seinen Grund in dem politischen Elend jener Jahre, vielleicht auch im conservativen Wesen der Sienesen. Seine Schüler sind Turino di Sano und dessen Söhne Giovanni, Barna und Lorenzo. Neben

[1]) Ueber die Kunst in Siena vgl. Crowe und Cavalcaselle, II, 205—348, IV, 56—59 und 391—419; W. Bode, Zusätze und Berichtig. zu Burckhardt's Cicerone, 1872, S. 20—33; G. Milanesi, scritti varj. 1773, S. 11—103.

[2]) Die hohe Bedeutung Jacopo's zuerst wieder ganz erkannt und gewürdigt zu haben, ist das Verdienst W. Bode's; vgl. seine Zusätze etc. zu Burckhardt's Cicerone, 1872, S. 29—32.

Quercia, Donatello und Ghiberti betheiligt er sich mit denselben an dem Reliefschmuck des Taufbrunnens in S. Giovanni. Auch Antonio Federighi und dessen Schüler Neroccio gehören dieser Schule an. Lorenzo Vecchietta dagegen sucht im Anschluss an die Florentiner, fleissiger und sachgetreuer zu detailliren und Francesco di Giorgio wie Jacopo Cozzarelli sind hierin seine Nachfolger. Als graziöser Intagliator machte Antonio Barile Aufsehen; wie denn die Holztechnik in Siena schon während dem Mittelalter eine classische Stätte gefunden hatte. Die ganze Sienesische Kunst des Quattrocento hatte den Zuschnitt der Decoration, des Handwerks. Auch die erstgenannten Genossen und Schüler des Jacopo della Quercia zeichneten sich mehr als Erzgiesser, Goldarbeiter und geschmackvolle Ornamentisten aus wie durch Kunstübung im grossen Sinne. — Als Maler wenigstens tragen sie durchschnittlich den Stempel des Dilettantismus, und ihre halb archaistische halb naturalistische Manier beruht weniger auf ernsthaften Principien als auf Unfähigkeit und Oberflächlichkeit. Archaisten in der strengsten Bedeutung sind Sasetta und Sano di Pietro. Bei den andern mischen sich zaghafte, halbe Neuerungsversuche ein, z. B. phantastische Windungen des Gewandes, vielleicht in Folge eines falschen Ueberwirkens der Kleinsculptur, so bei Lorenzo di Pietro (1412—1480), welcher — sehr bezeichnend für die ganze Schule — wegen des senilen Gepräges seiner Typen Vechietta genannt wurde. Weitere kümmerliche Variationen werden bewirkt durch den Einfluss der ursprünglich von hier aus (besonders durch Taddeo Bartoli) angeregten Umbrier und der Florentiner. Francesco di Giorgio zeigt Anklänge an Fiorenzo di Lorenzo, Niccolò da Fuligno und Botticelli. Matteo di Giovanni (c. 1435—1498) benutzt die Resultate seiner Umgebung zur Ausbildung einer gewissen Selbstständigkeit. Abgesehen von seinem epileptischen Kindermord zu Bethlehem, welcher in drei verschiedenen Exemplaren und überdies in einem Steinbilde des Dompavimentes vorhanden ist, gewährt er den Eindruck einer gewissen Sammlung. Noch einmal taucht bei ihm, wie von Mondlicht erhellt, die alte Seelenanmuth auf, um dann für immer zu versinken.

In diese welke, unreife, sonderbare Gesellschaft tritt nun der kraftvolle Signorelli und gibt den ersten Anstoss zu einem neuen Aufschwunge der Malerei. Er betheiligt sich auch an der Ausschmückung des Dombodens, wofür er ein Urtheil Salomo's zeichnet. Die uns bekannten Meister, welche vor ihm hiebei betheiligt waren, sind Domenico di Niccolò del Coro (1423 und 1433), Agostino und

Bastiano da Corso von Florenz (1424), Paolo di Martino (1426), Domenico di Bartolo di Asciano (1434), Pietro del Minella (1447), Bartolomeo di Mariano (1450), Antonio Federighi (1451, 1458, 1473), Guasparre d'Agostino (1451), Urbano di Pietro da Cortona und Matteo di Giovanni di Bartolo (1473, 1482[1]), Benevenuto di Giovanni und Bastiano di Francesco (1483), Bernardino Pinturicchio (1504). Ohne Zeitbestimmung erwähnt Milanesi ausserdem Giuliano di Biagio, Vito di Marco, Luigi di Ruggiero, Cozzarelli, Neroccio di Bartolomeo, Giovanni di maestro Stefano u. A.[2]).

Mit Recht behauptet Milanesi von diesem interessanten Dompaviment in Siena, die Beschreibung derselben werde nothwendig zu einer Geschichte der Marmorintarsientechnik überhaupt. Ich glaube aber, man könnte auch an diesem Beispiele die allgemeinen Phasen der malerischen Kunstentwicklung, wie sie aus der Gothik in die Renaissance emporsteigt, mit einer zwar beschränkten aber eigenthümlich klaren Evidenz deutlich machen; denn die Nothwendigkeit, vom Contur auf körperhaften Massenausdruck, von der abstrakten Bezeichnung der Formgrenzen zur Darstellung von Licht und Schatten, Erhelltem und Dunklem, vom Nebeneinander zum Hintereinander, von der gehemmten Ruhe zur freien Bewegung fortzuschreiten, demonstrirt sich hier in einer besonders deutlichen Blosslegung, gerade weil die Mittel von ungerner Fügung sind, aus selbständigen, unter einander nicht verschmelzbaren und zur Ueberleitung wenig geschickten Körpern bestehen. Auf den frühesten Stücken sind die Conturen eingemeisselt und mit schwarzem Stuck ausgefüllt; zugleich aber werden die ornamentalen Einfassungen mit drei verschiedenfarbigen Marmorsorten als Mosaik im Grossen hergestellt. Dann begann man zur besseren Abhebung der Figuren den Hintergrund in schwarzem Marmor anzulegen, und als für die Ornamente Steine von allen Farben in Gebrauch gekommen waren, versuchte man auch die Projection von Bauten und perspectivischen Gassenansichten mit diesen materialen Contrasten besser aufzuweisen. Zugleich schlichen sich in den decorativen Rahmen figurale Motive, Putten und Thierchen ein und diese Polychromie der Grotesken ging dann folgerichtig in die bildlichen Schilderungen selbst über. Die so entwickelte Marmorcoloristik ist zuvörderst das Verdienst von Beccafumi (1486—1551).

---

[1]) Der Bethlehemitische Kindermord, also seine vierte Darstellung dieses Gegenstandes.

[2]) Vgl. G. Milanesi, Scritti varj, Del commesso di Marmo, S. 82—87.

Er nimmt weissen Marmor für die lichten Stellen, grauen für die Halbtöne und Schatten, je nach dem Zwecke helleren oder dunkleren, schwarzen für die lichtlosen. Dergestalt gleichen die späteren Bilder in Marmorintarsien Kohlenzeichnungen und Grisaillen, denn die Kunst verfeinerte sich so sehr, dass die Uebergänge vom einen zum anderen Materialkörper kaum auffallen, eben weil jeder an der wesentlichen Stelle sitzt. Die einzig dastehende Serie wurde im Jahre 1369 begonnen und die meisten Sienesischen Künstler nebst mehreren auswärtigen betheiligen sich an derselben. Namentlich einige Schlachtenbilder der Frührenaissance fesseln unsere Aufmerksamkeit. Der spätere Beccafumi erscheint hier viel bedeutender als in seinen missfarbigen, giftigen, manierirten Fresken und Staffeleigemälden.

Die eifrige Bethätigung an dieser speciellen Technik bedeutet aber zugleich, wie schon gesagt, einen Aufschwung der figuralen Flächendarstellung überhaupt, und in der That war die Malerei der sienesischen Renaissance, welche dem Auge Signorelli's im Jahre 1498 noch einen ganz gehemmten, schwächlichen Charakter zeigte, inzwischen zur Entwicklung gelangt. Der Freskencyklus, den Pinturicchio mit seinem Schüler und Gehülfen, dem 29jährigen Raphael, ausführte, die Gemälde des Lombarden Sodoma, den im Jahre 2500 ein Geschäftsreisender der Gebrüder Spannocchi hieher gebracht hatte, waren die wichtigsten Vorbilder. Besonders an Sodoma begann sich einiger Nachwuchs anzuschliessen. Und es scheint auch, dass selbst der schon ziemlich bejahrte Signorelli sich durch die wohlige Süssigkeit dieses Malers einigermassen bestechen liess; denn es finden sich da und dort in seinen späteren Arbeiten jugendliche Engelgesichter, welche an Sodoma's Typen erinnern und zum eigentlichen Wesen Signorelli's nicht stimmen wollen.

ORVIETO.

Diese Stadt, deren Dom eine Art monumentales Album für wanderlustige Künstler[1]), besonders für die sienesischen und um-

[1]) Wie S. Francesco in Assisi, wo sich hauptsächlich die altflorentinische Malerei entfaltete, doch stellten sich dort auch die alten Sienesen ein; wie denn ebenso in Orvieto die Meister vom Arno nicht ausblieben. Von den hier im Dome beschäftigten Künstlern sind hervorzuheben: Orcagna, die Pisani, Ramo

brischen Nachbarn wurde, hat eine Geschichte von geringer Bedeutung. Sie verwilderte in Folge der unablässigen Parteikämpfe der Filippeschi und Monaldeschi und dann der letzteren unter sich selber. Im Jahre 1434 kam sie unter pontificale Herrschaft und wurde nun häufig vorübergehender Aufenthalt und Zufluchtsort der Päpste. Pius II. war dort, Alexander VI., Julius II. (am 7. Sept. 1506), Leo X. u. A.

Es war im Jahre 1267, als die Orvietaner den schönen Einfall hatten, dessen Resultat die Marken ihres steilen, rothgelben Tuffelsen weit überstrahlen sollten. Je mehr ihr öffentliches Leben von nachbarlicher Glorie beschämt wurde, je misstöniger der Lärm der Parteiungen über die Plätze und Gassen ihres Städtchens scholl, desto ungeduldiger musste sich wohl in den besseren Köpfen der Trieb nach etwas Positivem regen. Es bot sich ihnen dar auf dem Boden der Kunst im Dienste der Religion. Den kahlen Trutzthürmen sollte einmal etwas Ehrwürdiges, Ewiges gegenübertreten *„civitatis honor, speculum atque decus“*; sie beschlossen also, der heiligen Jungfrau an Stelle der alten Parrocchialkirche della Santa Maria Prisca e di San Costanzo einen herrlichen Tempel zu errichten. Es war keine Kleinigkeit für den geringen Ort, aber es wurde trotz allen Schwierigkeiten, trotz den Misslichkeiten der Politik und der örtlichen Situation nachdrücklich durchgeführt. Im Jahre 1290 legte Papst Nicolaus IV. den Grundstein und neunundzwanzig Jahre später ertönte die erste Messe in den geräumigen Hallen.

Der Dom in Orvieto ist ein echtes Denkmal sienesischer Gothik; denn nicht nur sein Haupterbauer, Lorenzo Maitani (geb. 1275), sondern auch die meisten seiner Vorgänger, Gehülfen und Nachfolger waren in Siena zu Hause. Die streng gegliederte Façade (begonnen im Jahre 1310) mit dem reichen polychromatischen und zart profilirten Schmucke ist unvergleichlich. Der decorative Wille der italienischen Gothik hat hier seine feinste Blüthe getrieben. Die Compositionsfehler der verwandten, aber farbloseren und massigeren Domfaçade in Siena sind hier glücklich überwunden. Das rundbogige Mittelportal hat weitere Ausschrägung und deshalb höheren Giebelaufsatz als die beiden spitz-

---

di Paganello, Simone Martini, Lippo Memmi, Ugolino di prete Ilario, Gentile da Fabriano, Piero di Giovanni Tedesco, Donatello, Fiesole, Benozzo Gozzoli, Pinturicchio, Pastura. Auch Botticelli war vielleicht hier; denn die Stickereien der Messgewänder in der Opera sind augenscheinlich nach Zeichnungen von seiner Hand gefertigt.

bogigen Seitenportale. Auf der gerade durchlaufenden Grundlage einer zierlichen Galerie ruht das reiche Mittelfeld mit der Fensterrose, dessen Giebel entschieden erhöht ist über die Flankengiebel. Die beiden höheren Fialen der Mitte und die beiden kleineren an den Ecken stehen auf ruhigem, reliefbedecktem Untergeschoss. Die Giebelfelder und Zwickel sind mit Mosaikbildern Orcagna's geschmückt (jetzt leider modern alterirt durch Restauration). Auch an den Gliedern prangt mannigfaltige Musirung, besonders reizend an den gewundenen Portalsäulchen. Die Pisanischen Reliefs des Untergeschosses bereiten uns in ihrem Schluss, der Darstellung der letzten Dinge, auf die Fresken Signorelli's vor. Wir werden ihrer später noch einmal gedenken.

In seltenem Grade verbindet sich in dieser Façade Strenge der Verhältnisse mit Grazie der Einzeldurchbildung. Ein herrlicher Anblick — aber doch nicht eigentlich architektonisch. Die Harmonie ist mehr linear als constructiv, das Ganze mehr Flächen- als Massenbild, mehr Schild als nach den organischen Formen getriebener Panzer, mehr malerisch als monumental. Und doch hat dieser Widerspruch einen eigenen Reiz, vor dem der principielle Rigorismus verstummt. Wir möchten es nicht anders haben, dieses gigantische Mährchen in Orvieto, und es ergötzt uns, seinen Zusammenhang mit sonstigen Erscheinungen jener Zeit zu erkennen. In lieblicher Grossheit präsentirt sich da vor dem Antlitz des Himmels etwas Aehnliches, wie es uns im Kleinen aus den Schmucksachen, Chorbüchern, elfenbeinernen Triptychen und emaillirten Reliquienkästchen der italienischen Gothik ansieht. Es ist richtig gefühlt, wenn George Dennis[1]) sagt: „Die ganze Façade ist die Versteinerung eines buntgemalten Messbuches". Wie die Manier der Miniaturmalerei besonders von den Altsienesen unbewusst auf die Tempera- und Freskotechnik übertragen wurde, so stand sie wohl auch, gleich der Kleinkunst überhaupt, in einem geheimnissvollen Wechselverhältniss mit der architektonischen Verzierungsweise. Diese Buchbinder und Buchmaler, Goldschmiede[2]), Holz- und Elfenbeinschnitzer entlehnten von der Baukunst Motive, schufen dieselben nach dem Wesen ihrer räumlichen und technischen Bedingungen wie nach ihren

---

[1]) Die Städte und Begräbnissplätze Etruriens, deutsch von W. Meissner, 1852; S. 356.

[2]) Vgl. z. B. das siberne Reliquario del S. Corporale von dem Sienesen Ugolino Vieri (1338) in der Cappella del Corporale.

besonderen Zwecken um und übten dann ihrerseits wieder eine dunkle Rückwirkung auf die Architekten aus.

Die Anlage der Kirche hat wohl gewaltige Raumverhältnisse, jedoch wenig constructive Bedeutung. Luzi [1]) weist darauf hin, dass die Basilikenform dem Baumeister vorgeschrieben, Santa Maria Maggiore in Rom als Muster bezeichnet war. Ein Langhaus mit höherem Mittelschiff; ein ungewölbtes, doch mit offenem Sparrenwerk; als Innenstützen schlanke Säulen, mit Rundbögen überspannt; ein in der Höhe mit dem Mittelschiff und in der Länge mit der Breite des Ganzen übereinstimmendes Querschiff, das ebenso wie der quadratische Chorschluss mit Kreuzwölbung versehen ist. Erst später wurden an die Seitenpforten des Querbaues zwei Capellen angefügt, linker Hand für den Eintretenden die Cappella del Santo Corporale, rechter Hand die Cappella nuova, ebenso die halbrund ausladenden Apsiden an der Flucht der Seitenschiffe.

Zweiundfünfzig Jahre vor Signorelli's Eintritt in die Cappella nuova hatte der damals in Rom beschäftigte Fra Giovanni Angelico di Fiesole den Ruf nach Orvieto bekommen. Am 14. Juni 1447 schloss er den Vertrag mit dem Baurath ab und begann mit seinem Schüler Benozzo Gozzoli die Arbeit. Ende September aber, nachdem erst ein geringer Theil vollendet war, trat er seinen Urlaub an, ohne wieder zurückzukehren [2]).

Im Jahre 1489 trat man in Verhandlung mit dem durchreisenden Pietro Perugino. Dieser zeigte sich willig und verpflichtete sich, im April 1490 mit der Malerei zu beginnen. Nach Abschluss dieses Vertrages verliess er die Stadt, nicht ohne ein Angeld von zehn Dukaten mitzunehmen. Wer aber nicht kam, war der biedere Perugino. Er hatte in Rom am Cardinal Giuliano della Rovere einen Gönner gefunden. Aus Rücksicht gegen denselben enthielt sich der Baurath ein Jahr lang, Perugino zu mahnen; aber endlich im folgenden Jahre forderte er eine sichere Auskunft von ihm. Als dieser mit vagen Vertröstungen antwortete, erhielt er die Nachricht, dass man einen Anderen berufen werde. Nun kam ein Brief des Cardinals, der in schlimmen Worten die Orvietaner des Wortbruches beschuldigte und die Zumuthung an sie stellt, hübsch zu warten, bis Perugino seine Arbeiten für ihn vollendet habe, und ihm seinen Platz in der Cappella nuova offen

[1]) Luzi, il duomo di Orvieto, 1866. S. 15.

[2]) Vasari IV, 33, 34; Luzi, 432—439.

zu lassen. Zugleich traf eine Zusage von Pinturicchio ein und die Bedrohten wussten sich nun nicht anders zu helfen, als diesen im Chor zu beschäftigen und die Capelle für Perugino noch länger zu reserviren. Diesem fiel es aber nicht ein, zu kommen.

Im Frühjahr 1496 malte Pinturicchio abermals in der Domtribüne. Zwei Jahre darauf dachte man daran, Antonio da Viterbo, genannt Pastura in der Cappella nuova anzustellen. Im Juni 1498 wandte man sich gar noch einmal an Perugino; doch dieser zog es vor, den Antrag zur Ausmalung der Gerichtshalle im Campio zu Perugia anzunehmen.. Im April 1499 wird dann der endgültige Vertrag mit Signorelli abgeschlossen [1]).

---

[1]) Vgl. Luzi, S. 453—465. Crowe und Cavalcaselle IV, 193, 194, 197, 198, 219, 274, 278, 284. Pinturicchio scheint Mehreres in Orvieto gearbeitet zu haben. S. Rocco enthält Spuren seiner Hand und ein Fresco von ihm findet sich in dem benachbarten Convento della S. Trinità.

Signorelli's Lehrer und Vorbilder.

Lazzaro Vasari.

Lazzaro Vasari war, wie sein Urenkel (IV, 67 ff.) erzählt, ein Freund des grossen Pietro degli Franceschi aus Borgo Sansepolcro und lernte viel von ihm, als dieser in Arezzo malte, so dass er eine ganz ähnliche Manier annahm. Von Haus her war er Ziermaler im Kleinen, erst Pietro scheint ihn zu grösseren Werken angeregt zu haben. Besonders beliebt war er durch seine Truhengemälde und Harnischverzierungen. So soll er nach Vasari's Versicherung (IV, 68) für den Peruginischen Condottiere Niccolò Piccinino[1]) († 1444), wie für das Gefolge desselben *„molte cose piene di storie e d'imprese"*, gemalt haben, und zwar zur grossen Zufriedenheit der Besteller und sehr zu Gunsten seiner eigenen Lage, so dass er viele seiner Brüder, die in Cortona lebten und Thongefässe verfertigten, zu sich nach Arezzo kommen lassen konnte. Ebenso nahm er den Neffen Luca Signorelli (*nato d'una sua sorella*) in sein Haus und that ihn später, da er treffliche Anlagen zeigte *(essendo di buono ingegno)* zu *„Pietro Borghese"*, damit er die Malerei erlerne. Lazzaro konnte ohne Proben nicht wohl das Talent des Knaben erkennen; wir dürfen also füglich annehmen, dass er ihm bereits den ersten Unterricht im Zeichnen und Malen ertheilt, dass er ihn schon in seiner Bottega als angehenden Lehrling beschäftigt hatte, ehe er ihn zu Pietro gab.

In der folgenden Charakteristik, welche Giorgio von der Kunst Lazzaro's gibt, müssen wir den Umstand beachten, dass die

[1]) Diesem gelang es aber nie, in Arezzo einzudringen. Lazzaro muss also an einem andern Ort für ihn beschäftigt gewesen sein, oder für einen andern Capitän.

figürlichen Darstellungen desselben sich besonders durch reichen und lebendigen Ausdruck der Gemüthsbewegungen ausgezeichnet haben sollen, und vornehmlich die Beschreibung eines Standartenbildes für die Brüderschaft des heiligen Antonius. Er malte darauf einen Christus an der Säule, nackt und gefesselt, so lebensvoll, dass er zu zittern scheint, indem er, die Schultern eingezwängt, mit unglaublicher Demuth und Standhaftigkeit die Geisselhiebe zweier Juden empfängt. Der eine derselben holt in straffer Stellung („*recatosi in piedi*") und wilder Gebärde mit beiden Händen zum Hiebe aus, indem er die Schultern gegen Christus wendet. Der andere, im Profil, erhebt sich auf die Fussspitzen, bleckt die Zähne und schwingt die von beiden Händen gefasste Peitsche mit solcher Wuth, dass man es nicht sagen kann. Beiden malte Lazzaro zerrissene Kleider, um die nackte Gestalt besser aufzuweisen. — Man meint, es sei von einem Bilde Signorelli's die Rede. — Diese Standarte Lazzaro's ist nicht mehr zu sehen, jedoch eine Copie des Guglielmo da Marcilla, die sich in einer Capelle des alten Domes befinden soll[1]). Alle übrigen Werke sind verloren; wenigstens haben wir keine Kenntniss davon. Er starb im Jahre 1452.

PIETRO DEGLI FRANCESCHI.

Dieser elementare Meister ist nicht nur Lehrer und mustergültiger Vorgänger der umbrischen und umbroflorentinischen, der märkischen und romagnolischen Künstler, eines Fra Carnovale, Lorentino d' Angelo, Lazzaro Vasari, Lorenzo da Viterbo, Melozzo da Forli, Giovanni Boccati da Camerino, Niccolò da Fuligno, Buonfigli, Pietro Perugino, sondern er wirkt auch auf die Oberitalienер[2]) ein. Nach Vasari's und Luca Pacioli's[3]) Versicherung war er auch Signorelli's Meister. Pacioli, ein Landsmann und als Gelehrter gleichfalls ein Schüler Pietro's, nennt ihn in der Widmung seiner „*Summa de Arittimetica*" (vom Jahre 1494) an Herzog Guidubaldo von Urbino mit Recht einen „*monarca alli*

[1]) Vasari IV, 69. Marcilla, berühmt durch seine Glasgemälde in Arezzo, Cortona und anderwärts, stirbt 1537. Vasari VIII, 107.

[2]) Die Ferraresen lassen seinen Einfluss eben so sehr wie den Mantegnesken und Flandrischen erkennen.

[3]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle, IV, 2, Anm. 2.

tempi nostri della pictura Pietro di Franceschi nostri terranes, l'assiduo de la excellenza V. D. Casa familiare"[1]). Diese seine allgemeine, noch lange nicht genügend erkannte Bedeutung sowohl als sein Einfluss auf Signorelli verlangt eine eingehende Betrachtung. Piero ist wahrscheinlich im Jahre 1423 zu Borgo Sansepolcro geboren. Della Francesca wurde er nach der Mutter genannt; wie das in den kleinen Orten Italiens heute noch Sitte ist. Sein Vater hiess Benedetto de Franceschi[2]). Sieben Mitglieder der Familie Franceschi waren in den Jahren 1396 bis 1403 Rathsherrn, woraus auf Wohlhabenheit und Ansehen geschlossen werden darf. Crowe und Cavalcaselle (III, 295) vermuthen, dass er seinen ersten Unterricht von irgend einem wandernden Sienesischen Maler erhalten habe, weil in seiner ganzen Anlage ein Zug von sienesischem Gepräge wahrzunehmen sei. Dies gilt, wie ich mich überzeugt habe, besonders von dem Altarbild in der Spitalkirche seiner Vaterstadt. Man könnte an den augenscheinlich von Taddeo Bartoli († 1422) beeinflussten Gentile da Fabriano oder an Domenico di Bartolo Ghezzi von Asciano (bl. c. 1434) denken. Wahrscheinlich schon in Perugia wurde er dann Lehrling des Domenico Veniziano († 1461), von welchem wir wissen, dass er im Jahre 1438 dorten war[3]). Vasari spricht von Gemälden in einer Halle der Casa Baglioni[4]) daselbst, welche Domenico in Florenz berühmt gemacht und Anlass zu seiner Berufung dahin geworden seien. Im Chor von S. Maria Nuova malte derselbe in den Jahren 1439 bis 1445, wobei Pietro degli Franceschi sein Lehrling und Bicci di Lorenzo sein Gehülfe war[5]). Hiebei wurde nicht ohne Anwendung von Leinöl zu Werke gegangen, wie die Ausgabebücher des Spitals beweisen. Dass diese Anwendung eine andere und reichlichere war als die bisherige, lässt Vasari's Betonung dieses Umstandes vermuthen. Es ist die in Tempera und Oel bestehende Mischtechnik, welche von nun an in Florenz geübt und entwickelt wird und worin sich nochmals besonders Pietro degli Franceschi hervorthat. Ohne diesen Aufenthalt in Florenz ist Pietro's grundlegende Thätigkeit gar nicht denkbar. Im Wetteifer mit einem

[1]) Vgl. J. D. Passavant, Rafael, I, 434, 435.

[2]) Vgl. Francesco Corazzini. Appunti storici e filologici su la valle Tiberina superiore. Sansepolcro, 1875, S. 59—63.

[4]) Gaye, Carteggio I, 136 und E. Guhl, Künstlerbriefe I, 9.

[5]) Vgl. S. 37.

[6]) Weigel's Archiv, 1856, S. 232.

A. d. Pollaiuolo (1429—1498), Verrocchio (1435—1488) und Francesco Pesellino (1422—1457) konnte er sich hier in der persönlichen Charakteristik und lebensvollen Darstellung des Menschenleibes besonders nach Donatello, in der Optik und Linearperspectivik nach Brunelleschi, L. B. Alberti und P. Uccelli (1396—1469), in der Composition und Stylisirung wie in der Coloristik und Luftperspektivik nach Masaccio (1401—c. 1427) bilden. Jedoch ist es vor Allem der Ernst des Andrea del Castagno (1390—1457), seine grausame aber grossartige Wahrhaftigkeit, die Herbheit seiner Typen, welche auf Pietro's Anschauung gewirkt haben muss. Er hat zwar nicht soviel rauhe Wildheit, er ist gesetzter, geschlossener, dumpfer; aber er ist ebenso ernst. Fast alle diese seltsamen Meister der ersten Vorhut des Risorgimento sind sich verwandt in dem groblöthigen, wuchtenden Ausdruck elementarer, bahnbrechender Thätigkeit. Zugleich stürmisch sind nur Giacomo della Quercia (1371—1438) und Donatello (1386—1468), die weit voraussprengenden, verwegenen Kundschafter. Leichte und freie Bewegung gelingt erst dem Fra Filippo und Francesco Pesellino. Auch in der Frescotechnik lehnte sich Pietro degli Franceschi entschieden an die Florentiner, besonders an Masaccio an; seine Staffeleibilder aber lassen neben dem Einfluss Pesellino's[1]) (1422—1457) und Baldovinetti's (1427—1499) auch Van-Eyck'schen vermuthen. Selbst Crowe und Cavalcaselle, welche hierzu gewiss nicht im Voraus geneigt sind, nehmen dies an[2]): „Ungleich näher der flandrischen Kunstweise (als die Pollaiuoli) kam Piero d. Fr., den sein erfinderischer Scharfsinn überhaupt über die Zeitgenossen hob und zu grösseren Erfolgen als Oelmaler befähigte. Die ersten Spuren der Anwendung der Oelmalerei fallen aber bei Piero nicht früher als 1460—1466, so dass möglicher Weise seine Bekehrung zur neuen technischen Weise mit der Wanderung eines vlämischen Meisters, des Roger van der Weyden nach Italien (1450) zusammenhängen kann, und seine unmittelbaren Lehrmeister vielleicht ferrareser Meister waren, welche Roger's Verfahren in Ferrara kennen gelernt hatten." Andererseits betonen sie wieder mit Recht, dass sein Farbensinn, wenn er sich auch vielleicht angesichts niederländischer Bilder entwickelt habe, doch nie die in denselben herrschende Härte oder Brillanz der

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle III, 92.

[2]) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der altniederländischen Malerei, bearb. von A. Springer, 1875, S. 213.

Gegensätze in der coloristischen Composition zulasse[1]). Allein seine Methode, den Fleischtönen ihr Licht von Aussen zu verleihen, die Farben auf grauer Untermalung aufzusetzen und dann mit Lasuren zu übergehen, Licht und Schatten erst über dem Localton des Fleisches anzulegen, mit Tönen zu modelliren, ist doch wohl auf Van Eyck'schen Einfluss zurückzuführen, obschon derselbe urkundlich nicht nachgewiesen werden kann. Zugleich darf an der Gewandung Pietro's der Umstand nicht übersehen werden, dass er nicht wie die Künstler seiner Umgebung (z. B. A. d. Castagno) die beleuchteten Stellen mit der Complementärfarbe des Kleides aufsetzt, als ob es aus einem Schillerstoff bestände, sondern ganz ruhig im lichteren Tone derselben Farbe. — Sowohl das Licht als selbständige Erscheinung bildet das Studium Pietro's als das Medium der Luft. Er fällt merkwürdig auf durch seine Neigung, Schlaglichter und Schlagschatten, Helldunkel zu malen. Mittelst einer stimmenden und ausgleichenden Modification der einzelnen Gegenstände gibt er seinen Gemälden Atmosphäre. Er deutet die stufenmässige Abtönung an, welche nach Massgabe ihrer Entfernung in den Hinterguund die Localfarben durch den Luftschleier erfahren. — Es existiren zwei Helldunkelbilder von Pietro, welche im höchsten Grade frappant sind und diesen Maler als einen in seiner Umgebung völlig fremdartigen, um ein Jahrhundert wenigstens vorausschreitenden Geist erkennen lassen: Die Vision Constantins in S. Francesco zu Arezzo, deren Skizze früher bezeichnender Weise dem Giorgione zugeschrieben wurde und ein kleines Oelbild der Stigmatisation des heiligen Francesco in der Stadtgalerie zu Perugia, welches von Weitem wie eine niederländische Arbeit aus dem siebenzehnten Jahrhundert aussieht[2]).

Pietro ist sowohl im subjectiven als im objectiven Sinne ein elementarer Maler zu nennen. Objectiv elementar ist er, weil er wesentlich die Totalität des Bildes im Auge behält. Seine Figuren bleiben streng bezogen auf das allgemeine Element der Umgebung, sind nie ohne Rücksicht auf ein normales Verhältniss von Licht- und Schattenpartien im Raume vertheilt. Im subjectiven Sinne elementar ist er insofern, als er aus dem Rohen ar-

---

[1]) Vgl. Gesch der ital. Malerei III, 297.

[2]) Auf die Ausbildung des Landschaftlichen in der Malerei mögen neben Van-Eyck'schen Mustern auch die „Tages- und Nachtdemonstrationen" Alberti's (Quellenschriften XI, Janitschek, 229) Einfluss genommen haben.

beitet, als er erst in der harten Erde graben muss, um die Fundamente zu legen, als er sich noch nicht zum freien Idealismus erheben darf. Er will zuvörderst richtig sein, richtig zeichnen. — Dieselbe Gediegenheit offenbart sich auch in der ruhigen und klaren Composition der Bilder. In grösseren Gruppenbildern liebt er (wie die Wandgemälde in S. Francesco beweisen), die Form der liegenden Ellipse zu Grunde zu legen, ähnlich wie Masaccio, doch nicht in der gefühlten Weise, dass die formale Beziehung der Figuren sich restlos mit der idealen verbände. Dagegen spricht schon seine realistische Abneigung gegen besondere Sammlung des Lichtes.

Der auffallenden Richtigkeit in figuraler Verkürzung und räumlicher Vertiefung überhaupt, welche Piero's Gemälde auszeichnet, liegt ein streng wissenschaftliches Studium zu Grunde. Pietro ist nach Alberti der erste, welcher einen Tractat über malerische Perspective geschrieben hat. Genaue Forschungen hierüber müssen schon um ein Geraumes früher begonnen haben und Geheimlehren nur mündlich vom Meister dem Schüler mitgetheilt worden sein. Die Gemälde des Hubert und Jan van Eyck[1]) zeigen auch hierin einen bedeutenderen Fortschritt als die Werke gleichzeitiger italienischer Maler. Der nordische Künstler strebt überhaupt mit mehr Nachdruck in die Tiefe des Raumes und deshalb auch historisch hierin dem italienischen voraus. Die ernstere Gemüthsvertiefung kann ihr äusseres Symbol, die räumliche Tiefe nicht gut entbehren. — In der giottistischen Zeit machen sich besonders die Sienesen durch bessere Raum-Perspective bemerklich, so z. B. Pietro Lorenzetti in seiner Geburt Mariä in der Domsakristei zu Siena (vom Jahre 1343). Auch in den Intarsien der gothischen Holzstühle in der Sala di Balia des Sienesischen Rathhauses zeigt sich ein Versuch zum Motive der Gassenperspectiven, welches später das Holzmosaik beherrscht Vasari (III, 198) sagt uns von Brunelleschi, dass er die Intarsiatoren belehrt habe, wie man sich bunter Hölzer bediene, und so einen trefflichen Aufschwung dieser Kunst in Toscana herbeigeführt habe. Auch die Paduaner und Modenesen stehen wohl unter seinem Einfluss. Lorenzo Canozzi da Lendinara (geb. 1425), den Luca Pacioli als vollkommenen Meister in der Perspective erwähnt[2]), und sein Bruder Cristoforo liefern (1460—1470) Holzmosaik zum

[1]) Hubert c. 1375—1426, Jan 1400—1440.

[2]) Divina proportione, Venitiis 1509, I, 23.

Chorgestühl von S. Antonio in Padua und ebensolches für den Dom von Modena; Arbeiten, deren perspectivische Partien an einschlägige Malereien von Pietro degli Franceschi (Marktplatz in der akademischen Galerie zu Urbino) und Mantegna (Padua, S. Agostino) erinnern. Am Bedeutendsten auch hierin ist dann entschieden der classische Fra Giovanni da Verona (1455—1524). Diese Intarsiatoren haben gewiss die Poesie der Perspective in selbständiger Weise weiter ausgebildet und die Maler zu derselben angeregt und angeleitet wie sie umgekehrt von diesen angeregt wurden. Die Ursache der ungemeinen Energie der Verkürzung in solchen Holzbildern liegt nicht zum Mindesten im Materiale. Wenn zur Darstellung der verschiedenen neben-, über- und hintereinanderstehenden Objecte wiederum, wenn auch in flächenhafter Täuschung, verschiedene selbständige Körper, d. h. also Hölzer zusammengereiht werden, so entsteht eine ganz besondere Nöthigung zur Illusion für den Künstler wie für den Beschauer. Die Intarsienkunst ist wesentlich, ihrer Natur nach auf die Poesie der corporalen Perspective angewiesen. — Die nahe Berührung dieser Technik mit der gelehrten Forschung erweist sich besonders in der Darstellung regulärer Körper, wie sie z. B. die divina proporzione des Fra Luca Pacioli enthält.

Auch J. Burkhardt betrachtet Brunelleschi als den Gründer der Perspectivik. Vasari[1]) sagt von ihm: „*Attese molto alla prospettiva, allora molto in male uso per molte falsità che vi si facevano: nella quale perse molto tempo, per fino che egli trovò da sè un modo che ella potesse venir giusta e perfetta, che fu il levarla con la pianta e profilo e per via della intersegazione; cosa veramente ingegnosissima ed utile all' arte del disegno. Di questa prese tanta vaghezza, che di sua mano ritrasse la piazza di S. Giovanni, con tutti quegli spartimenti della incrostatura murati di marmi neri e bianchi, che diminuivano con una grazia singolare*" *etc.* — Ganz Aehnliches berichtet Vasari von Paolo Uccelli[2]), der vermuthlich von Brunelleschi zu solchen Studien veranlasst wurde. — Mantegna verehrte Uccelli[3]) und erhielt vielleicht von ihm die erste Anleitung in der malerischen Perspectivik. Von Mantegna selbst besass Lomazzo Zeichnungen, auf welchen die perspectivischen Regeln beschrieben und erläutert

---

[1]) Vasari III, 197.
[2]) „ III, 88, 90, 92, 93.
[3]) „ III, 96.

waren[1]). Wahrscheinlich stand er überdies den paduanischen Professoren nahe, welche auch hierüber docirten[2]).

Ueberhaupt erhielt diese Disciplin ihre volle Ausbildung und Verbreitung erst durch die wissenschaftlichen Lehrer und Tractatschreiber, von denen allerdings viele und zwar nicht die Geringsten zugleich ausübende Künstler waren. In Venedig gab bis zum Jahre 1494 der Lehrer der Mathematik, Girolamo Malatini Unterricht in der Perspective. Pacioli nennt ihn einen verlässlichen Meister in „*perspective praxi*" und die Bellini wie Carpaccio[3]) sind bei ihm in die Schule gegangen. Antonio Filarete kommt in seiner Baulehre[4]), welche er im Jahre 1460 dem Piero de' Medici widmete, nur beiläufig auf Perspective zu sprechen. Mit dem florentinischen Mathematiker G. Manetti war Uccelli befreundet, er berieth sich häufig mit ihm, wie Vasari erzählt (III, 97). Der Physiker Paulus Tuscanellus[5]) lehrte und schrieb über diesen Gegenstand; doch werden seine „Perspective libri" hauptsächlich Optik enthalten. Alberti stand mit demselben in Verkehr und benutzte wohl dessen Studien neben den Werken des Vitruv und Euklid, um, als der Erste von Allen, eine Theorie der malerischen Perspective zu schreiben. Während Brunelleschi nur praktisch demonstrirt, versucht er eine wissenschaftliche Formulirung. Sein Tractat „della Pittura", welchen er im Jahre 1435 vollendete, bestimmt (nach Erörterung der geometrischen Grundbegriffe, des Sehprocesses, den er combinatorisch nach Platon, Demokritos und Euklides erklärt, und der Farbenlehre) die Malerei als die auf einer Fläche mittelst Linien und Farben erzeugte künstlerische Darstellung eines Querschnittes der Sehpyramide. Auf eben diesen wendet er die mathematische Lehre von der Proportionalität der Dreiecke an und giebt dann Aufschluss, wie derselbe mit einem perspectivisch construirten Quadratnetz zu machen sei. Und zwar schlägt er hiezu einen Schleier *(velo)* vor, indem er es betont,

---

[1]) Morelli, Anon. S. 142; Lomazzo, Idea del Tempio etc. 1590, S. 132; Vasari V, 226ff.

[2]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle V, 382, Anm. 18.

[3]) Aglietto, Elogio storico di Jacopo e Giovanni Bellini (discorsi letti nell' Acad. d. b. a. di Ven.) 1815, S. 34; bei Crowe und Cavalcaselle V, 118 und 205. 30. Vgl. Gaye, Carteggio I, 200—206; Vasari III, 291; Naumann's Archiv, 1856, S. 235, Anm. 13.

[4]) Manuscript in der Magliabechiana, Classe XVII, Cod.

[5]) Quellenschriften XI, Janitschek, p. X. Er starb 1482 zu Florenz, 85 Jahre alt.

dass er der Erfinder dieses Hülfsmittels sei. — Sein „Trattato della prospettiva" hat dagegen nur optischen Inhalt [1]).

Nicht ebenso der Tractat „de prospectiva pingendi" von Pietro degli Franceschi. E. Harzen [2]) deutet eine Stelle in Pacioli's „Somma de Arithmetica" so, als ob Pietro denselben erst im Jahre 1494 verfasst habe. Die Stelle lautet: „*El sublime pictore* (*ali di nostri ancor vivente*) *maestro Pietro de li franceschi nostro conterraneo del borgo san sepolcro hane in questi dì composto degno libro de ditta prospectiva — el qual lui fece volgare : e poi el famoso oratore : poeta : e rhetorico : greco e latino* (*suo assiduo consotio : e similmente conterraneo*) *maestro Matteo lo recco a lengua latina*" etc. (I. fol. 68, tergo). Die genannte Schrift Pacioli's ist allerdings im Jahre 1494 gedruckt und wenn man annimmt, dass sie auch in demselben Jahre verfasst sei, so sind auch die Worte *in questi dì* auf eben dieses anzuwenden. Allein mit dem von Corazzini [3]) veröffentlichten Document, welches das Begräbniss Pietro's am 12. October des Jahres 1492 constatirt, ist diese Auffassung vollkommen widerlegt. Zudem wissen wir, dass Pacioli die Handschrift seiner „Divina Proportione" schon elf Jahre vor deren Drucklegung im Jahre 1509 vollendet hatte; wie dies aus der Zueignung an Lodovico Sforza am 9. Februar 1498 erhellt. Dieser Umstand, auf den er selber hinweist, hätte Harzen von der genannten Deutung der Stelle in der Somma de Arithmetica abhalten sollen. Es fragt sich nun, wann hatte Pacioli dieses Werk im Manuscript verfasst? Vom Jahre 1470 an begann er als Wanderlehrer Italien zu bereisen, nachdem er von Pietro Unterricht erhalten hatte. Zwischen 1484 und 1487 trat er in den Orden des heil. Franciscus ein. Vielleicht hatte er in dieser Zeit der Ruhe und Beschaulichkeit sein erstes Werk verfasst und demgemäss Pietro einige Tage vorher das Seinige. Vor Antritt seiner Wanderzeit hatte er es nicht wohl geschrieben; denn es ist dem Herzog Giudobaldo von Urbino gewidmet, welcher erst im Jahre 1482 nach dem Tode seines Vaters Federigo als solcher zu betrachten war (wenn er auch noch unter Vormundschaft stand). Von einem Büchlein Pietro's wissen wir dagegen seit 1863, dass

[1]) Vgl. Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausg. von Eitelberger oder Edelberg, XI; Leone Battista Alberti's kleine kunsttheoretische Schriften, herausg. von H. Janitschek, 1877.

[2]) Ueber den Maler Pietro degli Franceschi und seinen vermeintlichen Plagiarius, den Franciscanermönch Luca Pacioli, Naumann's Archiv, 1856, S. 231 ff.

[3]) Appunti etc., S. 60.

es schon im Besitze Federigo's war [1]). R. Alberti nennt Pietro in seiner „Nobilità della Pittura" (Roma 1585) den grössten Geometer, wie man aus seinen Schriften („*libri*") ersehen könne, deren grösster Theil sich in der Bücherei des Herzog's von Urbino befinde [2]).

Der Tractat Pietro's ist nie zum Drucke gelangt. Lange Zeit waren die handschriftlichen Exemplare den Augen der Forscher entschwunden, bis E. Harzen das unter dem Namen eines „Pietro Pittore di Bruges" eingetragene Manuscript in der Ambrosiana zu Mailand entdeckte, dessen Titel lautet: „*Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva pingendi*" [3]). Es enthält keine Zeichnungen. Dagegen soll sich ein zweites Exemplar mit Zeichnungen ebendort befinden [4]). Ein drittes von Professor Gamurrini entdecktes Exemplar besitzt die Bibliothek von Parma, in welchem sich sämmtliche Zeichnungen finden sollen [5]). Dieselben stellen in sehr feiner Ausführung reguläre Körper dar. Auch Vasari spricht von Pietro's Bedeutung im Zeichnen regelmässiger Körper, in Arithmetik und Geometrie überhaupt. Pietro stellt in seinem Tractate zum ersten Mal die Lehre vom Distanzpunkte auf. Er weist das Verhältniss der Distanz zum Durchmesser des gleichseitigen Strahlenkegels nach, welches er demjenigen ähnlich findet, das zwischen der Höhe und einer Seite des gleichseitigen Dreiecks besteht. Zur Bestimmung der Intersectionen weist er auf den Gebrauch der Schnur hin, wie Hans Leucker in seiner Perspectiva vom Jahre 1571, welcher vorgiebt, dieses Hülfsmittel erfunden zu haben.

In der Frage, ob Vasari den Fra Luca Pacioli des Plagiates an Pietro degli Franceschi mit Recht beschuldigt oder mit Unrecht, handelt es sich nun wohl um eine genaue Vergleichung der

[1]) Giornale storico degli archivi Toscani, Firenze 1863, vol. VII; Inventario della libreria Urbinate compilato nel secolo XV da Federigo, veterano bibliotecario di Federigo I da Montefeltro duca d'Urbino, S. 55: Nr. 273 „Petri Burgensis pictoris Libellus de quinque corporibus regularibus, ad illustrissimum ducem Federicum et Quidonem filium". — Ausserdem angeführt: Nr. 276 „Vitellonis Prospectiva, liber rarissimus"; Nr. 277 „Prospectiva communis, sine auctoris nomine"; Nr. 279 „Leonis Baptistae Alberti, de Architectura, libri X; Nr. 280 „Francisci Georgii senensis Architectura, cum pictoris, ad illustrissimum ducem Federicum".

[2]) Vgl. Pungileoni, Elogio storico di G. Santi, Urbino, 1822, S. 75 ff.

[3]) Cod. cart in fol. D. 200 inf.

[4]) Laut gefälliger Mittheilung. Einige Zeichnungen sollen mangeln. Cod. cart. in fol. C. 307 inf.

[5]) Der Verfasser konnte von keinem dieser drei Exemplare eigene Einsicht nehmen.

erwähnten Zeichnungen in Pietro's Tractat mit Lionardo da Vinci's Holzschnitten zu Pacioli's Abhandlung über die regelmässigen Körper Euklid's, welche der im Jahre 1509 gedruckten „Divina Proportione" angefügt ist. Jedoch auch im Falle der Identität der Holzschnitte mit den Zeichnungen wäre es wohl kaum erlaubt, die Anklage Vasari's wieder in ihr Recht einzusetzen. Wie viel Pacioli als Mathematiker selber erforscht, wie viel er anderen Lehrern und wie viel er dem Pietro verdankte, dies wird sich wohl schwerlich gesondert nachweisen lassen [1]). Für uns mag der Umstand Hauptsache sein, dass er mit Ehrfurcht von ihm spricht, dass er sich selbst seinen Schüler nennt und dass er eine vermittelnde Stellung zwischen ihm und Lionardo da Vinci einnimmt, mit dem er von 1496 bis 1499 in Mailand als College an der „Akademie" verkehrte. Jedenfalls ist Pietro's Tractat als das historische Fundamentalwerk der malerischen Perspectivik zu betrachten. Baldassare Peruzzi befolgte die Theorie desselben und verfasste darüber Schriften, welche nach Lomazzo's Behauptung S. Serlio als eigene Arbeit herausgegeben haben soll. Dan. Barbaro entnahm ihm die ganzen Abschnitte über seine „Pratica della perspettiva" und auch Vignola schliesst sich seiner Theorie an. Ja, es ist sogar möglich, dass Dürer von Pacioli in Bologna mit derselben bekannt gemacht wurde und sich etwaige Vortheile ihrer praktischen Methode zu Nutzen kommen liess [2]).

Pietro ist schon mit Mantegna verglichen worden. Die Aehnlichkeit zugegeben; aber zu bedenken bleibt nur, dass Mantegna ungefähr 7 Jahre jünger, also wahrscheinlich wie von Donatello, Ucelli, Fra Filippo Lippi, Pesellino auch von Pietro angeregt war gleich einer Reihe oberitalienischer Maler, besonders den Ferraresen Fr. Cossa, L. Costa, Galasso di Matteo Calegaro, Cosimo Tura, Baldassar Estense, und dem vom Süden kommenden Antonello da Messina. Pietro ist als derber Realist wohl nicht so phantasievoll, nicht so idealistisch wie Mantegna, aber auch nicht ebenso archäologisch und classicistisch. Er unterwirft nicht das Ganze des Bildes einem einzelnen Gesichtspunkt der Formenlehre, wie Mantegna besonders der plastischen Wirkung; sondern alle

[1]) Im Jahre 1489 lieferte Pacioli dem Cardinal S. Pietro ad Vincula, nachmaligem Papst Julius II., eine Folge von 60 Abbildungen regelmässiger Körper (vgl. Harzen in Naumann's Archiv, 1856, S. 238), also 20 Jahre vor Drucklegung seiner „Divina proportione" und wenigstens 7 Jahre später als Pietro seine Schrift „De quinque corporibus regularibus" an Federigo und den Sohn desselben.

[2]) Harzen a. a. O. S. 235 und 241.

Momente bekommen gleichmässige Geltung[1]). Auch er benutzt Modelle, aber selbstgefertigte aus Lehm[2]), nicht wie Mantegna die fertige spröde Stein- oder Gipsform der Antike[3]). Seine Draperie ist gross und einfach, nicht so hart und geknickt, wie bei Mantegna, der nach Lomazzo's Angabe die Falten geleimten oder gesteiften Papiers und Leintuches nachahmte. Pietro ist ungleich mehr Maler und Colorist. Alle seine Bilder haben Ton, bildmässige Totalität. Dagegen steht er im Sinne für menschliche Schönheit unter Mantegna. Der durchgehende Gesichtstypus seiner Gestalten ist ein afrikanischer mit starken Backenknochen und dicken Lippen. Der Blick düster, beinahe drohend, die Haltung immer würdevoll und wuchtig. Ein schwerwandelnder, mürrischer Ernst geht durch alle seine Gemälde; er trägt die Last des Lebens aufrecht, aber freudlos. Mit Unrecht würde man Pietro's Kunst nüchtern nennen, weil er keine regelmässigen Gesichter malte; seine Typen passen zur Haltung des Ganzen. Ueberhaupt fehlt ihm keineswegs das, war wir Stimmung nennen, dieselbe behält nur immer einen gedämpften, ruhigen Charakter. An Feuer und entbundener Leidenschaftlichkeit mag es ihm gebrechen, aber gewiss nicht an Grossheit und es hat gar nichts Befremdliches, dass er auch als Dichter gerühmt wird. Was uns an seinen Malereien nüchtern erscheint, ist zuvörderst die formelle Bestrebung, das Elementare, die Mühe des ersten, einsamen Beginnens. Das tritt bei ihm um so mehr hervor, je mehr er ein Begründer ist, und eigentlich haben es alle Quattrocentisten. Auch bei Mantegna sinkt bisweilen der Menschenleib fast „zum blossen geometrischen Apparat herab und wird genau nach den Gesetzen der Architektur behandelt. Die Linien der Gestalten verkürzen sich jäh wie Steinformen und die Geberden scheinen fast nur gewählt, um die missbräuchliche Strenge dieser Auffassung recht hervortreten zu lassen"[5]). Aehnlich haben die Gestalten Pietro's etwas Constructives, Unbeseeltes[6]). Jedoch ist zugleich zu beachten, wie unmittelbar meistens die Wahl ihrer Stellung ist, wie fest sie dastehen,

---

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle, V, 383.

[2]) Vasari IV, 22.

[3]) „ V, 159 und 163.

[4]) „Fu eccellente nella prospettiva nella quale fu Maestro di Bramante — cosmografo, poeta volgare e pittore valente", Sabba da Castiglione, Ricordi. Vgl. Harzen, Naumanns Archiv, 1856, S. 235 und 236.

[5]) Crowe und Cavalcaselle V, 381.

[6]) Vgl. ebend. III, 302.

wie wohlverstanden ihre Anatomie ist. Dies war eben das Schwierigste für diese grossen Anfänger, die Anwendung der Perspective auf den Menschenleib.

Dass er eine in seiner Zeit ungewöhnliche Kenntniss in der Anatomie besass, beweisen die nackten Gestalten seiner Fresken in S. Francesco zu Arezzo und es ist höchst wahrscheinlich, dass dieser theoretische Grübler und Forscher auch secirte und seine Schüler am präparirten Leichnam unterrichtete. Solche Lectionen wurden in Italien zuerst auf Friedhöfen ertheilt[1]) und wir können uns also den jungen Signorelli auf dem Campo Santo zu Arezzo mit anderen Schülern Pietro's und Wissbegierigen am Leichnam beschäftigt denken.

Auch hierin wäre der Zusammenhang der Kunst mit der Wissenschaft aufzuhellen[2]). Mondino dei Luzzi, ein Anatom zu Padua, angeblich der Begründer der Anatomie, verfasste im Jahre 1316 ein anatomisches Compendium, das im Jahre 1498 in einer mit Holzschnitten versehenen Ausgabe verbreitet wurde. Girolamo della Torre, der Vater Marcantonio's lehrte 1442—1505 in Padua und Ferrara praktische Medicin. Johannes de Ketham, ein deutscher Arzt, der zu Ende des XV. Jahrhunderts in Italien lebte, gab im Jahre 1491 einen Fasciculus medicinae heraus, der mit Holzschnitten illustrirt ist. Um dieselbe Zeit war der Veronese Gabriel Zerbi († 1505) Professor der Medicin in Padua. Er schreibt u. A. eine „Anatomia corporis humani et singulorum membrorum liber", welche im Jahre 1502 zu Venedig gedruckt wurde. Bei dem mantegnesken Vincenzo Foppa aus Brescia († 1492), welchen Antonio Filarete neben Pietro degli Franceschi, Fra Filippo Lippi, And. Squarcione und Gusme da Ferrara (Cosimo Tura) zu den besten Malern seiner Zeit rechnet, will Lomazzo handschriftliche Regeln des Menschen- und Pferdeleibes gesehen haben, worin schon Alles enthalten sei, was Dürer in seiner „Simmetria" behandle[3]). Im Jahre 1501 begründete Marcantonio della Torre eine anatomische Schule in Padua; zugleich schrieb er an einem grossen anatomischen Werke, zu welchem Lionardo da Vinci Abbildungen zeichnete. Diese Arbeit unterbrach der Tod und Lionardo's Illustrationen sind verschwunden. Wie sehr Lionardo für sich selbst Anatomie betrieb, bezeugen andere erhaltene Handzeichnungen

[1]) Crowe und Cavalcaselle IV, 2.

[2]) Vgl. hierüber L. Choulant, Gesch. und Bibliogr. der anatomischen Abbildung, 1852.

[3]) Lomazzo, Idea, 31, 60 und 95. Vgl. Lomazzo's Trattato, Milano 1585, S. 275.

und die betreffenden Abschnitte seines Trattato della pittura (vollendet im Jahre 1498). Michelangelo, welcher zwölf Jahre Anatomie studirt haben soll, war mit dem berühmten Anatomen Matteo Araldò Colombo bekannt.

Ueber Pietro's Leben bis zum Jahre 1451 wissen wir sehr wenig. Es ist anzunehmen, dass er aus Florenz als Gehülfe Domenico's nach Loreto kam, wo die Wölbung der Sagristia della Cura von Santa Maria zu bemalen war. Sie sollen den Ort vor Vollendung der Fresken aus Angst vor der Pest verlassen haben[1]). Diese suchte die Marken in den Jahren 1447 und 1452 heim[2]). Für die Annahme des ersteren Jahres spricht die erst zwei Jahre vorher (1445) beendete gemeinsame Thätigkeit beider in S. Maria Nuova zu Florenz. Aus Loreto mag er sich nach Rom begeben haben, um dort die Vaticanischen Gemächer mit Fresken auszuschmücken, die dann später herabgeschlagen und durch Fresken Raphael's ersetzt wurden. Die Berufung hiezu soll er nach Vasari's Versicherung unter dem Pontificate Nicolaus V. (1447—1455[3]) erhalten haben. Möglich auch, dass er erst aus Arezzo nach Rom ging und dahin den kleinen Signorelli mitnahm; dafür spräche die Behauptung Vasari's, dass Pietro aus Loreto (wo er demnach nicht im Jahre 1447, sondern im Jahre 1451 gewesen wäre) sich nach Arezzo begeben habe, um in S. Francesco zu malen. Gewiss ist nur, dass er im Jahre 1451 auch in Rimini war und dort in S. Francesco den vor Sigismund von Burgund knieenden Sigismondo Pandolfo Malatesta malte. Noch im selben Jahre (1451) muss er, wie wir nachgewiesen haben, nach Arezzo gekommen sein, um hier in S. Francesco den grossen Cyklus zu beginnen. Das Fresco des heil. Ludwig im Rathhaus seiner Vaterstadt vollendete er im Jahre 1460; Auftrag zu einer Kirchenstandarte für die Brüderschaft der Nunziata zu Arezzo erhielt er im Jahre 1466, wobei er ausdrücklich verpflichtet war, „*a olio*" zu arbeiten[4]). Im folgenden Jahre verliess er Borgo Sansepolcro wieder, um der Pest zu entfliehen, und nahm seinen Aufenthalt in La Bastia. Im Jahre 1469 erhielt er einen Ruf nach Urbino, wo er eine Geisselung Christi und eine Apotheose des Herzogs Federigo und seiner Gattin malte[5]). Aus

[1]) Vasari IV, 19 und 145.

[2]) A. Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, 1843, I, 183.

[3]) Um dieselbe Zeit waren Justus van Gent und Uccelli in Urbino beschäftigt.

[4]) G. Milanesi, Scritti vari, 2873, S. 299ff.

[5]) Vgl. Pungileoni, G. Santi, 75ff. Vgl. Passavant, Rafael, I, 13, 422ff.

Urbino begab er sich vermuthlich vielleicht schon Ende desselben Jahres nach Ferrara, um dort im Palazzo Schifanoia einen Saal des oberen Stockwerkes, welches der Herzog Ercole hatte aufsetzen lassen, mit allegorischen Fresken auszuschmücken, oder wenigstens nach seinen Zeichnungen und Entwürfen von dem dortigen Künstler bemalen zu lassen. Ein Theil dieser Fresken verräth jedenfalls seinen unmittelbaren Einfluss. Er muss schon früher in Ferrara gewesen sein. Vasari erzählt, der Herzog Borso habe ihn berufen, als er in Pesaro und Ancona gemalt habe[1]). Wann dies geschah und wann er in den beiden letztgenannten Städten, in Bologna und Perugia malte, wissen wir nicht. Die Nachforschungen Corazzini's in dem Archive von Borgo Sansepolcro ergeben, dass er im Jahre 1478 wieder dort mit einem Wandgemälde beschäftigt war und im Jahre 1492 starb.

Signorelli scheint von seinem Lehrer hauptsächlich Anatomie gelernt zu haben; auch der herkulische Wuchs und die bastante Haltung seiner Gestalten, zuweilen selbst die Gesichter erinnern einigermassen an ihn. Eine technische Aneignung von demselben scheint ferner der harte, schiefrige Frescovortrag mit schwunglosen, hartendigen Parallelstrichen zu sein. Dagegen zeigt sein Colorit und seine Methode bei Staffeleigemälden nur geringen Einfluss dieses Lehrers. Auf perspectivische Probleme lässt er sich wenig ein. Seine landschaftlichen Hintergründe sind in den Tiefendimensionen häufig fehlerhaft. Mit dem umfassenden Pietro verglichen, erscheint er ganz einseitig auf die Darstellung der Menschengestalt concentrirt. Die grosse Absicht einer wahrhaft malerischen Phänomenalität, wie sie jener hegte, hat Luca um kein Haar besser gewürdigt als alle übrigen, d. h. soviel wie gar nicht. Sie wurde auf Kosten specieller Darstellungszwecke hintangesetzt und erst Giorgione, Correggio und die Niederländer sollten sie zur Erfüllung bringen.

Exacte Nachweise der Vorbildlichkeit Pietro's sind rar. Eine Hirtengestalt auf Signorelli's Madonnenbild im Chor der Uffizien findet sich nahezu identisch in Pietro's Freskencyklus. Ein Apostel in der Santa Casa zu Loreto zeigt in Auffassung und Typus eine allgemeine, aber bestimmte Aehnlichkeit. Auch in Montoliveto und anderwärts finden sich Spuren, doch ohne fassbare Anhaltspunkte.

[1]) Vgl. über diesen fraglichen Gegenstand Crowe und Cavalcaselle III, 317 ff. Abbildungen giebt A. Frizzi, Album Estense, Ferrara 1850.

DIE REALISTEN IN FLORENZ.

ANTONIO DEL POLLAIUOLO UND VERROCCHIO.

Beide Meister zeigen eine ähnliche Abhängigkeit von Donatello, Domenico Veniziano, Andrea del Castagno, P. Uccelli wie Pietro degli Franceschi; doch gehen sie mehr wie dieser über die Allgemeinheit der körperlichen Erscheinung hinaus zur specialisirenden Schilderung, zum Herausstellen der Muskeln und zur heftigen Action. Die Tendenz scharfen Modellirens, welche ihnen als Metallotechnikern eigen war, verband sich mit der anatomischen Bestrebung. Auf stark bewegte, angestrengte Acte warf sich besonders Antonio del Pollaiuolo (1429—1498).

Vasari (V, 98) sagt von ihm: „*Egli s'intese degl' ignudi più modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui, e scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto; e fu primo a mostrare il modo di cercare i muscoli che avessero forma ed ordine nelle figure*"; er habe für S. Angelo in Arezzo eine Kirchenstandarte gemalt, worauf ein h. Michael, der den Drachen tödtet: „*che con una bravura affronta il serpente, stringendo i denti ed increspando le ciglia, che veramente pare disceso dal cielo per far la vendetta di Dio contra la superbia di Lucifero.*" Wann er dies Bild malte, sagt Vasari nicht. Wir können es immerhin für möglich halten, dass Signorelli damals in Arezzo war und von Antonio mit nach Florenz genommen wurde. Es wäre interessant, das genannte Bild, das sich jetzt in Roveredo befinden soll, auf seine etwaige Bedeutung für Signorelli zu betrachten. Unter den erhaltenen und zugänglicheren Werken zeigen die plastischen und malerischen Darstellungen von Kämpfen nackter Gestalten ein für seinen Styl entschieden vorbildliches Gepräge, so der Kupferstich solchen Gegenstandes (Bartsch XIII, 202, 2), die Bezwingung des Antäus und der Hydra u. A.

Ich citire die treffende Charakteristik, welche Crowe und Cavalcaselle von den beiden Pollaiuoli's geben, indem sie dabei wohl vorwiegend an Antonio denken: „Die Fleischtheile, welche am Knochengerüst festsitzen oder seiner Structur am Genauesten folgen, haben oft krampfhaft momentanen Ausdruck und selbst das Geäder unter der Haut wird strickartig markirt. Die Energie der Körperkraft ist darum ihr eigentliches Element: Die Arbeiten

des Herkules oder andere derartige Athletenscenen, in welchen sich die Anatomie der Muskeln hervorthun kann, die nach Bronzemodellen leichter zu studiren ist als nach der Natur selbst, behandeln sie mit besonderer Virtuosität." Dies klingt fast wie über Signorelli. Jedoch ist die eigenthümliche Lockerheit im Zusammenhange der einzelnen Gestalt als solcher, die lümmelhafte, vorstürzende Ungeschlachtheit der Bewegungen von der concentrirten, straffen Auffassung Signorelli's zu unterscheiden.

Drei Werke sind es, mit welchen Signorelli's Abhängigkeit von diesem Meister (und sein Florentinischer Aufenthalt während der siebenziger Jahre) positiv beweisbar ist: Das im Jahre 1475 für die Familiencapelle des Antonio Pucci gemalte Sebastiangemälde (jetzt in London); eine der Compositionen, welche er für die von Paolo da Verona gestickten Priestergewänder in der Sakristei von S. Giovanni zu Florenz gezeichnet hat; sowie der von Passavant mit Unrecht bezweifelte Stich von seiner Hand, welcher zwei kämpfende Centauren darstellt (Ottley, I, 447, Bartsch XV, 478, 23, Passavant 5, 50, 4).

Auch von Andrea del Verrocchio berichtet Vasari, dass er einen Carton zu einer Schlacht von lauter nackten Gestalten gezeicnet habe. Seinen Sinn für das Kriegerische, Martialische lässt uns die Reiterstatue des Coleoni in Venedig und der Rücken bietende Hauptmann im Relief der Geisselung Christi, welches er für den Altartisch im Florentiner Baptisterium gearbeitet hat, fühlen. Jedoch ist er ungleich vielseitiger als Antonio del Pollaiuolo, ungleich feiner, suchender, gesammelter. Die leichte, zart complicirte, gelassene Bewegung, die milde, leise lächelnde Ruhe, die Poesie der Gewandung will er ebenso getreulich und stylvoll schildern, wie die volle und nackte Stärke und Leidenschaft.

Dass neben einem Lionardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Perugino, Botticelli u. A. auch Signorelli sein Schüler oder wenigstens Nacheiferer war, dies zeigt dessen Styl und Formenbehandlung überhaupt, wenn auch unter der Hülle der Uebertragung in die eigene Individualität. Signorelli's Härte und eckige Sprödheit, die fast an halbfertige Holzmodelle gemahnt, hängt vielleicht mit einer jugendlichen Uebung in der Holzplastik zusammen und diese kann eben unter Verrocchio stattgefunden haben, welcher nach Vasari auch Intagliator war. Die Gesichtstypen erinnern zuweilen ebensosehr an Verrocchio wie an Antonio di Pollaiuolo, besonders gewisse bärtige Heilige. Ein bestimmteres Zeichen der künstlerischen Verwandtschaft mit Verrocchio ist aber die Bildung der

krampfigen, herb und zierlich zugleich bewegten Hände mit dem gekrümmten kleinen Finger und die hartbrüchige Gewandung. An die specielle Gediegenheit dieses Meisters erinnert vor Allem das Altarbild im Dom zu Perugia und der Freskencyklus in Loreto. Die Gruppe des ungläubigen Thomas, welche der letztere enthält, muss sogar als unwiderlegliche Bestätigung dieses Zusammenhanges gelten; denn sie stimmt Zug für Zug mit den Erzfiguren Verrocchio's in einer Nische an Orsanmichele überein. Verrocchio arbeitete an denselben zwischen 1468 und 1483; also muss — auch aus diesem Grunde — Signorelli während jener Zeit in Florenz gewesen sein, falls er nicht eine Skizze oder Copie der Composition anderwärts, etwa in Rom gesehen hat. Den letzteren Fall könnte ein zweifelndes Bedenken auch mit Bezug auf die vorbildlichen Werke des Antonio del Pollaiuolo annehmen; doch ist es jedenfalls natürlicher, zu vermuthen, er habe die Originale in Florenz, als die Copien irgendwo vor Augen bekommen.

Rumohr[1]) nimmt aus stylistischen Gründen an, Signorelli verdanke dem Peruginer Fiorenzo di Lorenzo seine Jugendbildung. Dass Signorelli von einem so untergeordneten und wohl schwerlich viel älteren Meister gelernt habe, ist schwer denkbar, wenn auch verwandte Typen nicht zu läugnen sind. Näher liegt es, zu vermuthen, dass auch Fiorenzo di Lorenzo von Verrocchio lernte und dass dieses Verhältniss beider zu diesem Meister ihre Aehnlichkeit erzeugte[2]).

DIE IDEALISTEN UND ROMANTIKER.

Antonio del Pollaiuolo und Verrocchio waren gewiss nicht ohne Idealität, aber ihre Technik hat so grundlegende Bedeutung, ihre Naturanschauung und Formensprache so viel eigenthümlichen Werth, dass wir ihre hohe dichterische Inspiration fast vergessen.

[1]) Forschungen II, 333.

[2]) So möchte ich auch die energischen Gestalten in „Alunno's" Gemälden nicht sowohl wie Crowe und Cavalcaselle (IV, 141) auf den Einfluss Signorelli's als auf den Einfluss des Pietro degli Franceschi und Crivelli zurückbeziehen, welchen letzteren allerdings die genannten Autoren in anderer Hinsicht keineswegs ausser Acht lassen (IV, 140). Möglich auch, dass die Intensivität Signorelli's durch die Bekanntschaft mit Crivelli's Styl auf's Neue bestärkt wurde.

Dagegen ist es eben die letztere, wodurch uns ein Fra Filippo Lippi mit seinen Schülern und Nachfolgern, ein Ghirlandaio, Luca della Robbia, Benedetto da Maiano einseitig in die Augen fällt. Die Unterscheidung zwischen ihrer Art und jener der sogenannten Realisten und Techniker bezieht sich einerseits auf ein ganz kleines Plus von Betonung des Phantasiegehaltes und der Erfindung, des persönlichen Liebreizes und der typischen Reinheit und andererseits auf ein ebensolches Plus, womit die Naturtreue und sinnlich-geistige Schilderungsform als solche betont wird.

Giacomo della Quercia und Lorenzo Ghiberti, Masaccio und Fiesole sind die ersten Idealisten den Renaissance in relativem Gegensatze zu Donatello, A. del Castagno und den Anderen. So ist Fra Filippo Lippi der nachfolgende Idealist und Romantiker im Gegensatze zu Verrocchio, A. Baldovinetti und den Pollaiuoli. Seine Schüler und deren Nachfolger, Filippino, Botticelli, Benozzo Gozzoli, Pesellino, erscheinen uns wie malerische Dichter. Freilich Botticelli ist auch ein grosser Techniker und er hat zugleich nicht wenig — sowohl im geistigen als im formellen Sinne — von Verrocchio und den Pollaiuoli gelernt und besonders ragt Pesellino als Farbentechniker hervor. Aber jener entzückt uns vor Allem durch seine vornehme, wehmüthig holdselige Romantik, dieser durch eine Leichtigkeit und Anmuth, die wir erst bei Raphael wieder finden; Benozzo Gozzoli, der sich ebenso an Fiesole wie an Pesellino anschliesst, durch eine herzhafte Fröhlichkeit, wie sie überhaupt ohne Gleichen ist in der Malerei seiner Landsleute. Schon Fra Fillippo kann heiter sein und dies ist bei ihm wesentlicher und charakteristischer als das sporadische Lächeln bei Verrocchio. Das Leben, die Realität ist schwer, der Geist, das Spiel der Phantasie ist himmlisch leicht. Auch die Elegik der Phantasten hat weniger Mühsal und Wermuth als die strenge Arbeit des Realismus.

Von Fra Filippo Lippi selbst scheint Signorelli wenig angenommen zu haben. Vielleicht ist seine Neigung zu Gelb und Graublau auf denselben zurückzuführen, jedoch ist er himmelweit von der coloristischen Sensibilität dieses Meisters entfernt. Derselbe malte mit wiederholten Unterbrechungen ungefähr bis zum Jahre 1465 an seinem Freskencyklus im Chor der Pieve zu Prato. Bei der Nähe dieser Stadt wäre die Bekanntschaft eines in Florenz studirenden und heranreifenden Künstlers, sei es mit dem Meister selbst oder mit seinen Werken, wohl denkbar.

Jedenfalls blieb Signorelli nicht ohne Anregung von Fra

Filippo's Schüler Sandro Botticelli (geb. 1446). Dass er oft an der hurtigen Anmuth, ja selbst an gewissen Typen desselben Antheil nimmt, während dieser zuweilen von seiner Energie und Grossheit begeistert wird, das wird die weitere Betrachtung ergeben. Die Romantik beider ist sehr verwandt und sie stehen in einem ähnlichen Doppelverhältniss zur technisch-realistischen und populär-idealistischen Richtung. Auch eine Verwandtschaft mit Filippino ist fühlbar, ja selbst einigermassen mit Ghirlandaio, dessen epische Naivetät mit ihrer hohen compositionellen Harmonie gleichfalls vorwiegend der idealistischen Richtung im genannten Sinne angehört. Auch Lorenzo di Credi, Raffaellino del Garbo u. A. stehen mit Signorelli in dem gleichen geistig-formalen Elemente; jedoch versagt die Sprache ihre Mittel, um diese allgemeineren Aehnlichkeiten zum Ausdruck zu bringen. Am Leichtesten wäre es in der Composition nachweisbar.

In der Mitte zwischen den Romantikern und den exacten Realisten steht der grosse Lionardo, in beiden Lagern der Grösste. Auch er, der vielseitige Sucher und Finder, bietet Erscheinungen, welche an Signorelli erinnern.

Besonders aber ist es der umbrische Romantiker Perugino, welcher mit seinen milden Engeltypen und ihrem frommen Augenaufschlag Signorelli einigermassen angeregt zu haben scheint, ebenso der ähnliche Pinturicchio.

Zur vollen Entwickelung ist der Stimmungsausdruck der umbrischen Malerei erst durch Perugino gebracht worden und zwar so, dass ihm ein bewusster Cultus, das Wesen süchtiger Schwärmerei und conventioneller Sentimentalität zu Grunde liegt; eine Beigabe, welche von der kindlichen Einfalt der Vorgänger, eines Niccolò da Fuligno, Buonfigli, Fiorenzo schon himmelweit entfernt ist. Signorelli hat ein Granum von der Typenwahl Perugino's höchst wahrscheinlich in Florenz angenommen, als derselbe unter der Disciplin Verrocchio's neben Lionardo da Vinci (geb. 1452) und Lorenzo di Credi (geb. 1459) studirte. Denn gerade in der Confrontirung mit der strengen Kunst der Florentiner konnte die weibliche Milde Perugino's erst zu voller Geltung gelangen [1]). Derselbe war zuerst von einem Maler in Perugia unterrichtet worden, zu dem er schon als neunjähriger Knabe im Jahre 1455 kam, dann, wie Vasari uns versichert, in Arezzo von

[1]) Vgl. Vasari VI, 32, 37; Crowe und Cavalcaselle IV, 183.

Pietro degli Franceschi [1]), welchem er wohl zuvörderst seine Geschicklichkeit in der Perspective verdankte. Von diesem kam er dann — vielleicht direct — zu Verrocchio; wann, wissen wir nicht, jedenfalls noch als junger Mann, vor dem Jahre 1468. Berühmt konnte er freilich erst später werden, als sein Styl ausgereift war.

[1]) Vasari VI, 30, 32.

Sein Leben.

Signorelli's Name lautet in den Rathsurkunden Cortona's *(libri delle deliberazioni comunali di Cortona)* und in seinem Testament *„Luca d'Egidio di maestro Ventura de' Signorelli."*[1]) Seine Mutter war eine Schwester des Lazzaro Vasari, des Urgrossvaters von Giorgio, dem Maler, Baumeister und Kunstschriftsteller. Dieser, welcher als achtjähriger Knabe im Jahre 1520 Signorelli zu Arezzo sah, versichert uns, dass derselbe 82 Jahre alt geworden sei. Da nun durch Girolamo Mancini's Nachforschungen[2]) erwiesen ist, dass Signorelli im Jahre 1523 starb, so müssen wir — vorausgesetzt Giorgio Vasari sei über seinen Verwandten gut unterrichtet — seine Geburt in das Jahr 1441 verlegen.

Vasari erzählt, wie bereits erwähnt, dass Signorelli von Lazzaro Vasari in Arezzo aufgenommen, und weil er Talent zur Malerei zeigte, in die Schule des Pietro degli Franceschi gebracht worden sei.

Lazzaro starb im Jahre 1452, zwei und siebenzig Jahre alt. Damals war Signorelli elfjährig. Wir müssen also annehmen, dass er wenigstens schon im Jahre 1451, also mit 10 Jahren nach Arezzo kam und Malerlehrling wurde zuerst bei Lazzaro, dann bei Pietro degli Franceschi. Der letztere (geb. wahrscheinlich im Jahre 1423) wird wohl bereits im Jahre 1452 nach Arezzo gekommen sein, um die von Bicci di Lorenzo (welcher am 6. Mai eben

[1]) Eine von Domenico Maria Manni in der Raccolta Milanese dell' Anno 1756 veröffentlichte Urkunde des Jahres 1521 nennt ihn Luca di Gilio di Maestro Vintura, desgleichen eine von A. Rossi in Montone gefundene vom Jahre 1515, ebenso eine aus Città di Castello vom Jahre 1493 (durch Giov. Mancini und Muzi publicirt).

[2]) Notizie sulla chiesa del Calcinaio che vi ha il commune di Cortona, 1867, S. 94.

dieses Jahres gestorben war[1]) begonnene Ausmalung des Chores von S. Francesco durchzuführen. Nimmt man an, dass er schon im Juni hiezu berufen ward und dass Lazzaro erst Ende dieses Jahres starb, so ist auch denkbar, dass Signorelli von diesem bei jenem noch persönlich eingeführt wurde. Jedenfalls spricht die letztere Versicherung Vasari's gegen die Annahme, dass Pietro erst ein oder mehrere Jahre später nach Arezzo gekommen sei[2]).

Demnach begann Signorelli spätestens im Jahre 1452 seine Lehrzeit, also „*da piccino*", wie Cennini in seinem „Libro dell' arte" (vom Jahre 1437) verlangt[3]). Dreizehn Jahre sollte eigentlich nach Cennini's Rath die normale Lehrzeit dauern, zuweilen wurde sie wohl auf 7 Jahre beschränkt, wie z. B. diejenige Sodoma's. Signorelli, welcher allem Anschein nach erst spät selbständig wurde, war schwerlich länger als bis zum Jahre 1460 bei seinem Meister und wohl die grösste Zeit als Lehrling, dem hauptsächlich mechanische Handleistung zugewiesen war. Wäre er längere Zeit, d. h. über das Jahr 1460 hinaus sein Kunstschüler und Gehülfe gewesen, so hätte wohl seine eigene Originalität wie der Einfluss anderer Meister keine solche Kraft erreicht. Pietro's Arbeiten in Arezzo forderten jedenfalls einen geraumen Aufenthalt. Vielleicht nahm er dann nach Vollendung derselben den kleinen Luca mit sich nach Borgo Sansepolcro und anderen Orten seiner Thätigkeit. —

Was aber trieb Signorelli, als seine Lehrzeit bei Pietro zu Ende war? Das durchgehende Stylgepräge seiner Bilder macht, wie wir schon mit Nachdruck hervorgehoben haben, die Annahme frühzeitigen Einflusses, wenn nicht Unterrichtes, der grossen florentinischen Realisten nothwendig, also auch eines längeren Aufenthaltes in Florenz. Selbst seine Darstellung des Nackten, so viel er auch unläugbar von Pietro degli Franceschi hierin gelernt hat, spricht, wie gesagt, vermöge ihrer mehr specialisirenden, ausprägenden, schärferen Art für die Annahme einer Gemeinschaft mit den Pollaiuoli und zwar zuvörderst mit Antonio; seine Typenwahl und Formgebung überhaupt, besonders die Draperie auf eine Unterweisung Verrocchio's. Dies springt so klar in die Augen, dass daneben die Vorbildlichkeit Pietro's fast erbleicht.

---

[1]) Vasari II, 232, Anm. 3. Crowe-Cavalcaselle II, 201.

[2]) Crowe und Cavalcaselle III, 304.

[3]) Vgl. Quellenschriften von Eitelberger v. Edelberg, A. Ilg, Cennini's Buch von der Kunst, 1871, S. 5, 66, 67.

Wir haben daher Anlass zu vermuthen, dass er wenigstens einen Theil der Zeit bis zum Jahre 1472 und von 1474 bis c. 1476, über welche jede Nachricht fehlt, zu Florenz in Gemeinschaft der genannten Lehrer zubrachte.

Vasari[1]) behauptet, Signorelli habe im Jahre 1472 sein Erstlingswerk ausgeführt, den Farbenschmuck der Capelle der heil. Barbara in S. Lorenzo zu Arezzo. Von anderen Gemälden in Arezzo berichtet er zugleich in einer Weise, dass wir annehmen müssen, sie seien in derselben Zeit entstanden. So lange nicht aus aretinischen Urkunden nähere Nachricht hierüber gegeben wird, haben wir uns an die Auskunft Vasari's zu halten. Von einem Standartenbild für S. Trinità sagt er, es scheine eher von der Hand Pietro's von Borgo herzurühren als von Signorelli. Im Jahre 1472 war Signorelli 30 Jahre alt. Hat er nun das genannte Gemälde für S. Trinità im selben Jahre oder später gemalt, so ist die behauptete Aehnlichkeit mit dem Lehrer bei entwickelter Mannheit und nach der wahrscheinlich inzwischen erfolgten Aufnahme florentinischer Einflüsse ziemlich fraglich. Was von seiner Hand in Arezzo erhalten ist, gehört Alles späterer Zeit an.

Die erste urkundliche Nachricht über Signorelli's Thätigkeit haben wir aus Città di Castello vom Jahre 1474[2]). Ende October, zwei Monate nach Uebergabe der von dem päpstlichen Heere belagerten Stadt (23. August 1474) bekam er hier den Auftrag, die Abbilder der Rebellen, welche von Bartolomeo di Bindo und Brunone di Giuntino im Jahre 1385 am Rathsthurme dargestellt waren, herabzuschlagen und an ihrer Stelle eine riesenhafte Madonna mit Hieronymus und Paulus zu malen. Schon im November dieses Jahres war er fertig. Das Bild ist zu Grunde gegangen[3]).

Ueber die folgenden vier Jahre seines Lebens fehlt uns jede Nachricht, jeder Anhaltspunkt. Wir können nur vermuthen, dass er jetzt, da er selbständig geworden, erst recht in den Bereich des Mediceischen Hauses, in das Hauptquartier der Renaissance-Künstler zurückstrebte. Vasari erzählt uns zwar, dass er zuerst in Siena gemalt habe und nach Vollendung eines Gemäldes in S. Agostino nach Florenz gekommen sei, um die Werke der damals lebenden wie der verstorbenen Meister kennen zu lernen,

---

[1]) Vasari VI, 137.

[2]) Muzi, Memorie, 1844, S. 48; Giov. Mancini, Istruzione, II, 66, 67.

[3]) Der Nachweis über jedes Factum in Signorelli's Leben in dem Abschnitt des zweiten Theiles: Urkunden und Belege.

und dass er dort Einiges für Lorenzo de' Medici gemalt habe[1]). Allein das Altarbild von S. Agostino ist, wie eine Stelle der Historiae Senenses von Tizio beweist, im Jahre 1498 gemalt worden, also sechs Jahre nach Lorenzo's Tod (8. April 1492). Signorelli war demnach jedenfalls früher nach Florenz gekommen.

Wann er jedoch die genannten Bilder malte, d. h. wenn nicht im Jahre 1498, wann früher, dies bleibt immer noch fraglich. Wir haben die Wahl zwischen der Zeit vor 1472 (Arezzo) und der Zeit nach 1474 (Città die Castello) und vor dem Beginne der Fresken in Loreto (c. 1476 oder 1478), ebenso zwischen den Jahren 1473, 1486 (vor December) und 1492 (vor April).

Vasari sagt: „Er malte (dort) für Lorenzo de' Medici einige nackte Götter, die ihm viel Ruhm brachten und ein Bild unserer Jungfrau mit zwei Propheten in Helldunkel (*terretta*, Erdfarbe), welches heute in der Villa des Herzogs Cosimo zu Castello ist. Das eine wie das andere Bild schenkte er dem Lorenzo, welcher in Freigebigkeit und vornehmer Art nie von irgend einem besiegt sein wollte. Er malte auch ein sehr schönes Rundbild unserer Jungfrau, das sich im Sprechsaal der Capitani di parte Guelfa befindet[2])." Die Vasari-Ausgabe vom Jahre 1550 spricht sich über das Geschenk an Lorenzo deutlicher mit folgenden Worten aus: „Und ein sehr geschickter Zeichner und gewandter Maler, wie er war, und zugleich ein freigebiger Mann, gab er die Leinwand wie das Bild dem Lorenzo, der sich von ihm in Freigebigkeit nicht besiegen liess." — Die „*Dei ignudi*" sind uns wahrscheinlich in dem neuerdings von der Berliner Galerie erworbenen Gemälde erhalten, welches die Schule Pan's genannt wird. Das Madonnenbild mit den Propheten in Helldunkel befindet sich in den Uffizien (N. 36); auch das Rundbild der lesenden Jungfrau (N. 1291), welches jedoch einer etwas reiferen Zeit anzugehören scheint.

Die nähere Betrachtung dieser und der übrigen Bilder in Florenz wie an anderen Orten bleibt einem besonderen Abschnitt vorbehalten. Vorderhand will ich nur bemerken, dass eine strenge Analyse der Stylentwicklung Signorelli's, so lange nicht sämmtliche Photographien vorliegen, unmöglich ist, da seine Originalität sehr rasch ihre Stellung nimmt und dieselbe, wenig verändert, bis zum Ende beibehält. —

---

[1]) Vasari VI, 140, 141.

[2]) Ebenda.

Wir haben ein grosses Gewicht auf den wahrscheinlichen Aufenthalt des jungen Signorelli in Florenz gelegt. Dasselbe würde wenig entlastet, wenn man auch seine nicht mehr erhaltenen und bekannten Werke anderen Ortes wie die zum Theil von Vasari erwähnten Gemälde in der Mark und in der Valdichiana, im Umbrischen und Sienesischen, in Fabriano, Norcia, Lusignano, Montepulciano, Chianciano, Borgo Sansepolcro, Monte à Santa Maria, Castiglione Fiorentino und die angeblich so zahlreichen Werke in Perugia dieser Zeit vor seinem fünfunddreissigsten Jahre zuspräche. Denn dort konnte er nur geben, in Florenz aber zugleich empfangen, wetteifern und höher wachsen.

Als die erste grössere Arbeit Signorelli's, welche uns erhalten ist, werden die Fresken in der Santa Casa zu Loreto betrachtet. Der Styl derselben ist jedenfalls jugendlich, auf frische Anregungen in Florenz hindeutend und die Gehülfschaft des Don Bartolomeo della Gatta (c. 1408—1491 [1]).

Dieser Maler trat frühe schon in das Camaldulenserkloster degli Angeli in Arezzo ein und beschäftigte sich mit Miniaturmalerei. Dann wurde er Abt in der Badia di S. Clemente, deren Inneres er eigenhändig mit Fresken schmückte. Vielleicht war er wie Signorelli (und später Perugino) Schüler des Pietro degli Franceschi. Er soll nach Vasari's Angabe erst seit dem Jahre 1468 in grossem Maassstabe zu malen begonnen haben. Die beiden Bilder seiner Hand zeigen einige Verwandtschaft mit Fra Filippo Lippi's Schule und haben das Datum 1479. Aus der Zeit zwischen diesem Jahr bis 1486 besitzt Arezzo keine Gemälde von ihm. Es ist also möglich, dass ihn Signorelli, der ihn wohl im Jahre 1472 zu Arezzo kennen gelernt hatte, in der Zeit zwischen den Jahren 1476 und 1479 nach Loreto berief, um sich der etwas befangenen aber nicht anmuthlosen Penibilität seines Pinsels zu bedienen. Ricci [2]) vermuthet eine Theilnahme des Girolamo Genga (geb. 1476); jedoch dieser, welcher damals erst zwei bis drei Jahre alt war, könnte nur als Theilnehmer betrachtet werden, wenn man die Entstehung der Fresken einer späteren Zeit zuzuweisen hätte; was denn auch Ricci zu thun scheint, da er mit Anschluss an die Reihenfolge bei Vasari [3]) Signorelli von Orvieto nach Loreto kommen lässt. Die Annahme einer Genossenschaft

[1]) Vgl. Vasari V, 44 und Crowe-Cavalcaselle IV. 43 ff.

[2]) A. Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, 1834, I, 183.

[3]) Vasari VI, 143.

des Don Bartolomeo bezieht sich hauptsächlich auf die musicirenden Engel in den Zwickeln der Deckenfelder. Selbsteigen jedoch und in jugendlicher Frische steht Signorelli vor uns in den mächtigen und gediegenen Darstellungen der Apostel, Kirchenväter und Evangelisten, der Bekehrung Pauli und des ungläubigen Thomas.

Erst mit dem Jahre 1479 wird unser Wissen über Signorelli's Leben fest und exact. G. Mancini's Forschungen in den cortonesischen Verwaltungs-Acten berichten uns, dass Signorelli am 6. September des Jahres 1479 als Mitglied des Rathes der Achtzehn *(estratto del consiglio de' XVIII)* erwählt wurde und am 28. November als Gemeinderath *(Conservatore delli ordinamenti del comune)*. Was er damals künstlerisch betrieb, ist uns nicht berichtet. Es scheint, er begann sein Privatleben einzurichten[1]).

Gesetzt, dass Signorelli erst Ende August oder Anfang September 1479 wieder in Cortona eintraf, so musste er hier doch noch einen Theil des römisch-florentinischen Krieges miterleben, der im Sommer 1478 ausgebrochen war und besonders das Gebiet der Chiana heimsuchte.

Am 22. Februar wurde Signorelli unter die cortonesischen Prioren der Monate März und April gewählt, Ende August desselben und des folgenden Jahres unter die Mitglieder des grossen Rathes.

Die Jahre 1482 und 1483 gewähren wieder nur eine sehr knappe Orientirung. Von Signorelli's Berufung in die Sistina zu Rom liegt keine Urkunde vor; doch ist das dortige Fresco seiner Hand nicht bezweifelbar. Sixtus IV. starb 1484 und im selben Jahre finden wir Signorelli in Perugia und Gubbio; wir müssen also annehmen, dass er mit seinem Antheil am Sixtinischen Cyklus vorher fertig war. Schwerlich aber brauchte er zwei volle Jahre hiezu und er wird wohl die übrige Zeit mit der Vollendung seines Cyklus in Loreto und mit anderen Arbeiten, sei es nun in Rom oder sonstigen Ortes beschäftigt gewesen sein.

Signorelli's Theilnahme an dem einen der beiden Sixtinischen Cyklen galt der rechten Wand (links vom Altar), worauf er neben Perugino, Botticelli und Roselli die Geschichte des Moses darzustellen hatte, als Gegenstück des Lebens Jesu auf der linken Wand. Sein Bild erzählt in räumlicher Simultaneität des zeitlich Getrenn-

[1]) Vielleicht fällt in diese Zeit seine Heirath mit Galizia di Pierantonio Carnesecca.

ten, wie Moses den um die Bundeslade versammelten Juden aus den Gesetzbüchern vorliest, wie er dem Aaron den Hirtenstab überreicht, wie der Engel ihm auf dem Felsen das ferne Kanaan zeigt, wie er müde in der Einsamkeit wandelt, wie seine Leiche beweint wird. Die Frauen- und Kindergruppe unter den zuhörenden Israeliten (Vordergrund) rührt augenscheinlich von der Hand des Don Bartolomeo della Gatta her. —

Im Juni dieses Jahres finden wir Signorelli wieder in seiner Heimat Cortona. Er hatte den Auftrag, sich nach Gubbio zu begeben und den dort beschäftigten sienesischen Architekten Francesco di Giorgio aufzufordern, die Kirche di S. Maria delle Grazie del Calcinaio am Südabhange des cortonesischen Berges zu bauen[1]). Francesco kam und errichtete einen mit Rücksicht auf das Bodenbild der angewiesenen Oertlichkeit sehr gestreckten Centralbau von einfachen aber sehr fein proportionirten Formen, das Langschiff mit drei halbkreisförmigen Capellen und einem Querschiff, die auf der Kreuzung ruhende Kuppel mit achteckigem Tambur und Laterne. Das Material besteht aus dem freundlich grauen, aber leicht blätternden Sandstein Cortona's.

„In Perugia malte Signorelli Vieles", wie Vasari sagt[2]) (*fece molte opere*); „unter Anderem im Dom für den Cortonesen Jacopo Vannucci, den Bischof dieser Stadt eine Tafel, worauf unsere Jungfrau, S. Onofrio, S. Ercolano, S. G. Battista, S. Stefano und ein Engel, der eine Laute stimmt, ganz prächtig". Eine Inschrift, welche früher sichtbar war, beweist uns, dass das Bild im Jahre 1484 gemalt wurde und zwar für die von demselben Onofrio Jacopo Vannucci geweihte Domcapelle[3]). Es darf wohl als sein gediegenstes Staffeleigemälde bezeichnet werden.

Vom 10. Januar des Jahres 1485 besass der cortonesische Cardinal Marcello Venuti einen Contract, worin sich Signorelli ver-

---

[1]) Vgl. im Anhang die Urkunden und C. Promis, Trattato di Francesco di Giorgio Martini, 1841, p. I, S. 34—38. Francesco sagt (S. 222) im 4. Buch, Cap. 2 seines Tractates: „È da sapere che tre sono le principali figure — (der Kirchen), alle quali infinite altre figure si possono ridurre, secondo infinite invenzioni che nella mente dell' architetto possono venire. La prima e più perfetta delle altre è la figura rotonda. La seconda angolare, ovvero a facce di più rette linee composta. La terza e ultima composta di queste due è, come mezzo, dell' una e dell' altra partecipa.

[2]) Vasari VI, 137, 138. Ausser einem Rundbild der Madonna in der Galerie Penna ist daselbst nichts von ihm erhalten.

[3]) Mit welchem Rechte Crowe und Cavalcaselle (IV, 10) sagen, das Bild sei aus Arezzo hieher versetzt worden, weiss ich nicht.

pflichtet, im Kloster S. Agata zu Spoleto ein Bild der Madonna mit Heiligen und des Martyriums der S. Agata zu malen. Im Kloster dieser Heiligen, welches seit 1869 als Gefängniss dient, ist jedoch bis jetzt kein Gemälde von Signorelli vorgefunden worden.

Am 22. Februar und August desselben Jahres wird er in den Rath der Achtzehn erwählt, im December des folgenden unter die Prioren für die Monate Januar und Februar — und zwar setzt Mancini nicht hinzu: des Jahres 1487. Daraus könnte geschlossen werden, dass mit der Herrschaft der Florentiner auch die Zeitrechnung derselben in Cortona eingeführt worden sei, wonach das Jahr mit dem 25. März beginnt. Diese Annahme widerlegen jedoch andere Rathsurkunden.

Im Jahre 1488 bemalt Signorelli eine Kirchenstandarte für die Brüderschaft der Jungfrau Maria in Città di Castello und zum Danke für diese Leistung wie aus Anerkennung seiner Meisterschaft überhaupt wird er am 6. Juli vom Rathe dieser Stadt einstimmig zum Bürger mit Genuss aller einschlägigen Privilegien ernannt.

Im August wird Signorelli zu Cortona als Prior für September und October erwählt; ebenfalls im August des nächsten Jahres (1489) als Mitglied des Consiglio generale. Am 26. October 1490 lässt er durch die Prioren ein Gesuch an den Consiglio überreichen, worin er bittet, man möge ihm einen Process mit der Gemeinde wegen eines von ihm in Selva piana angekauften Landgutes ersparen, da er mit der Bebauung desselben schon viel Geld verloren habe. Selva piana liegt südwestlich von Cortona nahe beim Trasimeno-See. Am 25. December wird er dann zum Prior für die Monate Januar und Februar des folgenden Jahres ernannt. Doch zwei Tage darauf erscheint sein Sohn Antonio mit der Erklärung, der Vater befinde sich auswärts an einem über 40 Meilen entfernten Orte und er sei deshalb ausser Stande, dieser seiner Amtspflicht zu genügen. Der genannte Ort ist höchst wahrscheinlich Volterra; denn in dieser alten Felsenstadt war Signorelli im Jahre 1491 mit mehreren Arbeiten beschäftigt[1]). Für den Altar von S. Francesco malte er dort das von Vasari gerühmte Bild der Beschneidung Jesu, an welchem später Sodoma

[1]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 12, Anm. 33. — Volterra stand seit 1361 unter florentinischer Herrschaft. Den Aufstand im Jahre 1472 hatte Friedrich von Urbino im Dienste der Florentiner bewältigt. Am 17. Juni war sein Heer eingezogen und hatte die Stadt mit allen Gräueln der Plünderung und Vernichtung heimgesucht.

eine so leidige Restauration gewagt hat. Eine Verkündigung von seiner Hand mit dem Datum 1491 befindet sich in der Cappella S. Carlo des Domes, ein Bild der Maria mit Heiligen, ebenso datirt, in der Stadtgalerie (ursprünglich in S. Francesco).

Die Erwähnung Signorelli's in einer florentinischen Urkunde von dieser Zeit seines volterranischen Aufenthaltes beweist, dass man ihn in der Arnostadt recht wohl kannte und schätzte und dass er, wie so viele Künstler des Risorgimento, nicht nur Maler, sondern auch Bauverständiger, Architekt war. Es handelte sich um den Ausbau der Façade von S. Maria del Fiore, welche die Florentiner nicht mehr länger unvollendet sehen wollten. Am 12. Februar 1490 erging von den Consuln der Wollzunft eine Aufforderung an die Werkmeister der Kirche, ihre Vorschläge einzureichen. Am 5. Januar 1491 kam es unter dem Vorsitz der beiden Werkmeister Maso degli Albizzi und Tommaso Minerbetti zu einem Schiedsgericht über die Modelle und Zeichnungen, welche von allen Seiten eingesandt waren, so von dem abwesenden Benedetto da Maiano, Francesco di Giorgio, Filippino Lippi, Andrea del Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo und von dem soeben verstorbenen Giuliano da Maiano. Ein Verzeichniss der eingeladenen Schiedsrichter, von denen mancher selbst ein Modell oder eine Zeichnung gemacht hat, gibt dann die genannte Urkunde unter der Ueberschrift: *Sequuntur nomina architectorum*, darunter: Simone Pollaiuolo, Lorenzo di Credi, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino, Andrea della Robbia, Sandro Botticelli, Alesso Baldovinetti u. A. Als Absens ist in dieser Liste, ebenso wie Giuliano da Sangallo u. A., „*Lucas Cortonensis*" verzeichnet; auch ist nicht angegeben, dass er ein Modell oder eine Zeichnung gemacht habe[1]). Lorenzo de' Medici, welcher als Seele der ganzen Unternehmung, als Bewerber und als Schiedsrichter der Versammlung beiwohnte[2]), empfahl im Anschluss an den Rath des Bartolomeo Scala und des Antonio Malegonnella, die Sache wohl zu überlegen und die Entscheidung zu verschieben. Pietro Macchiavelli und Antonio Manetti stimmten ihm bei; die Andern schwiegen. —

Im August 1461 finden wir Signorelli wieder als Rathsherrn in Cortona, desgleichen im selben Monat des übernächsten Jahres. Ueber sein Verbleiben im Todesjahre des Lorenzo magnifico (1492) haben wir keinen Bericht.

[1]) Vasari VII, 243ff.

[2]) Crowe-Cavalcaselle II, 436.

Signorelli muss jedoch im Jahre 1493 auch in Città di Castello sich aufgehalten haben, denn es ist unwahrscheinlich, dass er die beiden Altargemälde, über deren Bezahlung Documente vorliegen, in Cortona gemalt und von da nach Città di Castello geschickt hat. Es war eine Andacht der Magier vor dem Christuskind und ein Presepio, beide für S. Agostino gemalt. Anstatt Geld für das eine von beiden bekam er von Francesco di Giovanni d' Antonio einen Weingarten, „*una vigna*", im Werth von 60 Gulden. Die Urkunde, welche das bezeugt, hat das Datum 19. August 1494, während die andere, welche über Signorelli's Forderung von 202 Lire und 3 Soldi berichtet, vom vorhergehenden Jahre rührt. Man könnte also annehmen, dass Signorelli den Winter bis über den Jahresschluss hinaus in Città di Castello zubrachte. Im Februar soll er 6 Goldducaten zurückzahlen, welche sein Sohn vom Zolleinnehmer erhalten habe. —

Im Sommer 1494 hatte Signorelli eine Kirchenstandarte für S. Spirito zu Urbino zu malen. Den vom Juni datirten Contract hiezu gibt Pungileoni in seinem Buch über G. Santi. Auf der einen Seite hatte er den gekreuzigten Heiland, auf der andern die Ausgiessung des heiligen Geistes darzustellen. Beide Gemälde sind noch jetzt, getrennt, in der genannten Kirche zu sehen. Möglich, dass Signorelli diese Arbeit in Città di Castello oder Cortona ausführte, wahrscheinlich aber, dass er doch zu diesem Zwecke nach Urbino ging und dort die nöthige Zeit zubrachte. Der Hof Guidobaldo's war verlockend. Ein Brief, welchen dieser Herzog später an den Rath von Orvieto schrieb, beweist die wohlwollende Zuneigung, welche er für Signorelli hegte. Er hatte ihn also kennen gelernt. Wann, das ist freilich eine andere Frage. Am nächsten liegt es, eben diesen Sommer zu vermuthen. doch ist eine frühere oder spätere Zeit immerhin auch plausibel.

Am 25. October 1495 wurde Signorelli in Cortona unter die Prioren der Monate November und December erwählt. Ein Bild der Geburt Christi, nach Vasari's Angabe[1]) für S. Francesco in Città di Castello[2]) bestimmt, soll, wie die Commentatoren der Edition Lemonier versichern, im Jahre 1496 gemalt sein. Sie berufen sich auf die Autorität der *Memorie* von Certini und auf ein altes Manuscript der Ufficien: „*Ricordo delle pitture di Città di Ca-*

[1]) Vasari VI, 138, 157.

[2]) Wahrscheinlich identisch mit dem in der Galerie Mancini ebendort befindlichen Bilde dieses Gegenstandes.

stello." Jedenfalls war Signorelli in diesem Jahre dort, denn S. Domenico besitzt noch ein grosses Sebastian-Martyrium seiner Hand, welches das Datum trägt: *Thomas de Brozziis et Francisca uxor fieri fecit* 1496."

Darauf wurde er in Cortona am 10. März 1497 unter die Revisori delli argenti, am 24. April für Mai und Juni unter die Prioren erwählt, am 22. Februar 1498 in den grossen Rath. —

Eine Beschreibung des Klosters Montoliveto Maggiore bei Siena (guida all' arcicenobio di M. O., Sienna 1844, p. 20[1]) sagt, Signorelli habe daselbst im Jahre 1497 zu malen begonnen. Dies könnte jedenfalls erst nach Juni der Fall gewesen sein, weil er bis Schluss dieses Monats noch cortonesischer Prior war. Acht Fresken, welche er im Kreuzgange des genannten Klosters ausgeführt hat, gehören zu seinen geringsten und flüchtigsten Arbeiten. Es drängte ihn wohl, bald wieder herauszukommen aus der Klosterluft und Bergeinsamkeit. — Vom März 1498 an, nachdem er seiner Amtspflicht in Cortona genügt hatte, war er in Siena beschäftigt.

Dass Signorelli im Jahre 1498 für die Capelle der Familie Bicchi in S. Agostino ein Altarbild malte, dies beweist uns Sigismondo Tizio, welcher dasselbe in den Historiae Senenses erwähnt und seine Ausführung vor 15 Jahren constatirt. Die betreffende Stelle ist aber im Jahre 1513 geschrieben. Signorelli kam später noch zweimal nach Siena, im Jahre 1506 und 1509, und es fragt sich nun, ob er die (nicht datirten) Fresken im Palazzo del Magnifico (Petrucci) jetzt schon oder erst in einem der späteren Jahre ausführte.

Während die Commentatoren Vasari's (Lemonier) vermuthen, dass dieselben im Jahre 1509[2]) entstanden seien, verlegt sie G. Milanesi ohne nähere Begründung in das Jahr 1506[3]). Auch bei ihm scheint diese Bestimmung nur hypothetischer Natur zu sein, da er an einer andern Stelle vorsichtiger behauptet, sie seien jedenfalls nicht später als im Jahre 1510 ausgeführt. Crowe und Cavalcaselle[4]) dagegen entschliessen sich für das Jahr 1498, indem

---

[1]) Vgl. Guida artistica della città e contorni di Siena, 1863, S. 149: „I nove (affreschi) — furon condotti da Luca Signorelli, il quale forse (!) li cominciò nel 1497".

[2]) Vasari VI, 153.

[3]) Scritti varj, 1873, S. 86.

[4]) Crowe und Cavalcaselle IV, 17.

sie ebenfalls nicht sagen, warum. Zunächst handelt es sich darum, wann und von wem der Palast Petrucci's erbaut wurde. G. Milanesi[1]) sagt, dass „vielleicht" Cozzarelli der Architect war, und nach einer Stelle in Tizio's Historiae senenses[2]) scheinen wenigstens die schönen bronzenen Fahnenhalter von demselben herzurühren. Die Vollendung des Baues fällt nach einer Versicherung der Commentatoren Vasari's (Lemonier) in das Jahr 1508 (XI, 87). Der letztere Umstand könnte für die Annahme sprechen, dass Signorelli die genannten Fresken vorher malte, wenn man unter den Begriff der Vollendung auch die innere Ausschmückung subsummirte. Cozzarelli war jedenfalls im Jahre 1506 in Siena, wie eine von G. Milanesi citirte Urkunde bezeugt[3]), und die Annahme, dass Signorelli damals von demselben zur innern Ausschmückung des Palastes emptohlen worden sei, wäre erlaubt. Anderseits fällt Girolamo Genga's[4]) Theilnahme an diesen Fresken in die Wagschale, welche Crowe und Cavalcaselle mit Recht für wahrscheinlich halten[5]). Vasari berichtet, dass derselbe Jahre lang in Diensten Petrucci's arbeitete, und eine sienesische Urkunde bestätigt seinen Aufenthalt zu Siena im Jahre 1510[6]). Der letztere Umstand spräche wieder mehr für das Jahr 1509. Allein eine gewisse quattrocentistische Befangenheit in der Gruppirung und Aehnlichkeiten mit den Fresken in Montoliveto scheinen mir nach dem Jahre 1498 zurückzuweisen. Deshalb liegt mir die Vermuthung nahe, dass Signorelli, sei es nun schon auf Bestellung Petrucci's oder aus anderen Gründen, die Zeichnungen zu jenen Fresken schon im Jahre 1498 entwarf und entwerfen liess und dass dieselben erst im Jahre 1509 theils von ihm selbst, theils von Girolamo Genga gemalt wurden. Pinturicchio, der sich ebenfalls an diesem Cyklus betheiligte, war unseres Wissens im Jahre 1498 nicht in Siena, dagegen im Jahre 1506 und 1509; so dass wir also auch deshalb Anlass haben, von einer Ausführung der Fresken im Jahre 1498 zu abstrahiren, da es wahrscheinlich ist, dass die Zimmer nicht in so grossen Zeitabsätzen bemalt wurden. Dass aber Signorelli die Cartons in letzterem Jahre zeichnete, diese Annahme wollen wir aus stylistischen Gründen so lange festhalten, bis ur-

[1]) Docum. p. l. stor. d. art. senese III, 28.
[2]) Vol. VII, 563.
[3]) Documenti III, 29.
[4]) Geb. 1476, † 1551.
[5]) Crowe und Cavalcaselle IV, 18; vgl. Vasari XI, 87.
[6]) G. Milanesi, Docum. III, 47.

kundliche Beweise uns eines andern belehren. — Die genannten Fresken, mit Ausnahme von zweien erhalten, schildern: 1) die Verleumdung nach Apelles, 2) ein Bachanale, 3) Fesselung und Triumph des Amor, 4) Coriolan vor seiner Mutter und Gattin, 5) die Flucht des Aeneas von Troja, 6) Auslösung von Gefangenen und 7) Penelope oder Lucretia am Webstuhl (das letztere von Pinturicchio[1]). —

Im Frühling des folgenden Jahres bekam Signorelli den folgenreichen Ruf nach Orvieto.

Ueber seine Anstellung und alle Einzelheiten des Vertrages und der Aufgabe finden wir genauen Bericht in den Beschlussbüchern *(riformanze)*, welche die Bauhütte des orvietanischen Domes bewahrt. Da nun P. della Valle[2]) und Luzi[3]) die Urkunden nicht immer ganz richtig und vollständig und nicht mit eingehender Analyse publicirt haben, gibt der Verfasser nach eigener Prüfung derselben[4]) in Folgendem eine genaue Inhaltsangabe. Mit den Stellen, welche örtliche Dispositionen über die Composition und den Fortschritt der Malereien enthalten, vergleiche man den Abschnitt über die Werke Signorelli's.

Der Kämmerer Placido Oddi[5]) bestellt am 5. April 1499 eine Sitzung der *conservatores pacis* (der Gemeinderäthe, Friedensrichter, Vertreter des kleinen Stadtrathes): Stanislao Angeli und Andrea Belli, der *superstites* oder *soprastantes* (der Vorstände, Vertreter des grossen Stadtrathes): Giovanni Ludovico Benincasa, Buzio Jacobi, Giovanni Bernabei, Pacifico Ottaviani und der *cives* (bürgerlichen Beistände): Carletto da Corbaria, Simone Simoncelli u. A. Er richtet in der allen bewussten dringenden und nothwendigen Angelegenheit Gesuch und Vorschlag an die Versammelten: Pietro Perugino, an den man sich abermals gewendet habe, könne oder wolle nicht kommen und da es eben ein Anliegen und eine Pflicht sei, dass das besagte Werk zur Preisung

[1]) Ein Theil dieser Fresken befindet sich jetzt in der sienesischen Galerie, ein Theil in England. Die eingehende Betrachtung später.

[2]) Storia del duomo di Orvieto, S. 317—322.

[3]) Duomo di Orvieto, S. 465—476. Vgl. den Auszug darnach bei Crowe und Cav. IV, 19ff. und Gazette des beaux-arts, livr. 242, tom. XVI, 2. p. 1. Août, 1877, S. 141—155.

[4]) Domarchiv: Riformanze 1484—1525.

[5]) Nach dem in der Opera befindlichen und von P. della Valle (S 366) abgedruckten Verzeichniss der camerlenghi wäre im Jahre 1499 Giovanni Bernabei de' Gualtieri der camerlengo gewesen (?).

und Ehre Gottes und der glorreichen Jungfrau Maria wie der ganzen hohen Bürgerschaft vollendet werde, so thue er hiemit kund, dass ein gewisser „Magister Lucas von Cortona" zur Zeit sich in Orvieto befinde. Derselbe sei, wie man sage, ein in ganz Italien berühmter Maler; dies erfahre man an mehreren Orten und der Magister Petrus[1]) selbst wie Crisostomo Fiani und andere Sachverständige seien vollkommen über ihn unterrichtet und bezeugen, er habe an verschiedenen Orten, zumal in Siena die schönsten Malereien gemacht. Wenn die Versammelten einverstanden seien, so wolle er ihn herbeirufen lassen, dass man ihn befrage, wie und um welchen Preis er die Sache übernehmen wolle. Nach reiflicher Ueberlegung gehen die Versammelten auf diesen Vorschlag ein und beschliessen, dass Meister Luca hereingeführt und angehört werde. Derselbe stellt sich vor und erklärt, er habe sich die „*Cappella nova*" angesehen und was darin zu machen sei, er erbitte für die daselbst auszuführenden Fresken als Arbeitslohn 200 Ducaten, je einen Ducaten zu 12 päpstlichen Carleni gerechnet; er wolle von den oberen Einfassungen an *(a cordonibus supra)* Alles vollenden und die Kosten für die Materialien und Handleistungen selber tragen, ausgenommen die Gerüste und die Lieferungen von Kalk und Sand, welche der Kämmerer besorgen möge. Zugleich verspricht er, die Figuren besser oder eben so gut und ähnlich wie die bereits (von Fra Angelico) gemalten zu machen. — In der folgenden Berathung hierüber stellt Giovanni Ludovico Benincasa den Antrag, man solle Luca wieder hereinrufen und mit demselben in Verhandlung treten. Die Abstimmung ergibt Ja mit 15 schwarzen Bohnen, Nein mit 3 weissen.

In einer zweiten Sitzung noch am selben Tag schreitet man zur pünktlichen Abfassung und Unterzeichnung des Vertrages. Er erhält hiernach die Zusage von Gerüsten, Kalk, Sand, Gold und Azur, einer Wohnung mit Doppelbett und übernimmt die Verpflichtung, die von Fra Angelico begonnenen Deckenfresken zu vollenden, die Historien nach der Zuweisung und Erklärung des Kämmerers auszuführen, die leeren Zwickel bis zu den Kragsteinen herab und diese selbst wie die Zwickelgurten zu bemalen und vom 25. Mai an den Sommer über so viel als möglich fertig

[1]) In der Urkunde steht „ipse Mag. Lucas et Chrisostomus Fiani et alii de eo plenam notitiam habeant". Offenbar hat sich hier der Schreiber verschrieben statt „Petrus"; denn von diesem „Magister" uud seiner Absage ist unmittelbar vorher die Rede.

zu machen[1]). Er habe die Auslagen für Farben und sämmtliche Handleistungen selbst zu bestreiten, alle Figuren der Zwickel, besonders die Gesichter und oberen Rumpftheile eigenhändig auszuführen und dürfe sich keines Gehülfen bedienen, ohne dabei zu sein und ohne die Beistimmung und Erlaubniss des Kämmerers. Alle Farben müsse er auf eigene Kosten beschaffen und zwar alle in guter Qualität. — Worauf Simone Simoncelli in der vorhergehenden Sitzung ein besonderes Gewicht gelegt hatte, dies wird auch in diesem Contract, obgleich es Signorelli selbst schon versprochen hatte, eigens betont, nämlich dass er alle Figuren schön und gediegen, besser als die bereits vorhandenen oder wenigstens ebenbürtig und ähnlich denselben darstelle, und zwar solle darüber der Ausspruch irgend eines guten und erfahrenen Meisters massgebend sein. Nach dem Vorschlage von Ludovico Benincasa werden ihm 180 Ducaten, also 20 weniger als dem Perugino, zugesagt. Dieselben sollen ihm ratenweise gegeben werden, je nach dem Bedürfniss und Fortschritte der Arbeit, so dass der Kämmerer immer 25 Ducaten für Luca in der Hand zu behalten und ihm nach Abschluss der Malerei den Rest auszubezahlen habe. Alles und Jedes in diesem Vertrage versprechen und beschwören die versammelten Orvietaner zu halten bei Strafe des doppelten Betrages. Als Zeugen fungiren hiebei: Giovanni di Lorenzo, Crisostomo Jacopo Fiani, sowie Mariotto und Francesco Urbani von Cortona[2]).

Am 25. November desselben Jahres beruft der Kämmerer Placido Oddi die Conservatoren Peregrino Lazari, Barnabuzio di Paolo pittore (*Barnabutio Pauli pictoris*), Toma Ottaviani, die Vorsteher Giov. Ludovico Nalli Benincasa, Giov. Bernabei u. A. nebst den Bürgern Lanzilotto Spere, Marchisino Gasparis etc. Er macht die Eröffnung, dass „Magister Lucas", der ehrenwerthe Maler, welchen man in der Cappella nuova angestellt habe, jetzt fertig sei mit der einen Hälfte der Decke (also mit vieren von

[1]) „Et pingere arcus dictarum voltarum et vacua usque ad dictos piduccios et dictos piduccios". Unter arcus verstehe ich die Gewölbegurten, unter vacua die Gewölbefelder. Gegen die Uebersetzung „Wandfelder" spricht das Folgende. Die Contracte beginnen immer mit dem Nebensächlichen, weil dies praktisch das Erste ist.

[2]) Von Urbano di Pietro da Cortona, einem Schüler Donatello's, der schon als Kind nach Siena kam und dort starb, ist das Grabmal des Cristofano Felice in S. Francesco ebendort ausgeführt. Auch einige Steinintarsien des sienesischen Dompavimentes rühren von seiner Hand. (Vgl. G. Milanesi, studi varj, S. 36, 85, 86, 138). Vielleicht gehören Mariotto und Francesco derselben Familie an.

den acht Zwickeln), für welche die Zeichnung des Fra Angelico als Vorlage benutzt werden konnte, und da man für die andere Hälfte der Decke (also für die andern vier Zwickel) keine Zeichnung habe, verpflichte sich derselbe, das Weitere zu malen, wie er nun angewiesen werde. Er ersuche um baldige Ueberreichung der Vorlagen, damit er die Arbeit fördern könne. Ludovico Benincasa unterstützt dieses Gesuch, indem er den allgemeinen Antrag stellt, die Malerei in der neuen Capelle solle ja fortgesetzt werden und zwar nach dem Plane, für den sich — anderen Orts — die Theologen entschieden haben und der bis zur Stunde zu Recht bestehe (*quod — pingatur — prout alias oretenus per Venerabiles Magistros Sacre Pagine hujus Civitatis consultum est*). Dieser Antrag wird in feierlicher Abstimmung einhellig (mit 14 schwarzen Bohnen) angenommen.

Am 6. Januar des folgenden Jahres wird über Signorelli's Gesuch um besseren Arbeitslohn berathen. Der Kämmerer theilt den Versammelten mit, dass dem Meister Luca die bestellten Malereien in der Capelle mehr Schaden als Nutzen bringen und dass derselbe deshalb unterthänigst um Schadloshaltung bitte. Ludovico Nalli Benincasa, der trotz den 20 abgehandelten Ducaten sein entschiedener Gönner scheint, schlägt vor, man solle ihm, da er sich als guter und zuverlässiger Maler erweise (*cum — se bene et fideliter gerat*) und sich genau an den Wortlaut der im Miethvertrag übernommenen Verpflichtung halte (*juxta tamen tenorem conductionis fiende in dicta locatione*), zum bisherigen Lohne noch 6 Quart reines Korn aus den Domspeichern (*sex quartengos grani rasi ipsius Fabricc*) und 4 Saum[1]) Wein (*duplum duarum salmarum vini*) draufgeben, damit er um so eifriger weitermale. Die Sitzung ertheilt ohne eine Gegenstimme „viva voce" ihre Genehmigung.

Nun schiebt sich eine kleine Pause ein; dann am 21. Februar wird er wieder in den grossen Rath von Cortona gewählt.

Am 10. März[2]) dieses Jahres erklärt für sich, seine Erben

[1]) Ich gebrauche dieses schweizerische Wort wegen der sprachlichen Uebereinstimmung. Ein „Saum" ist in Zürich $1\frac{1}{2}$ Eimer und gleich 6 Vierteln. Eine „Soma" ist im Römischen gleich 80 Boccali, gleich 164,23 Litres.

[2]) In der Urkunde steht hier das Datum 10. Juni; jedoch ergibt der Zusammenhang zweifellos, dass dies statt 10. März verschrieben ist. D. Valle (S. 320) verbessert fälschlich 10. April; Luzi lässt den 10. Juni zu Recht bestehen, obgleich das voranstehende Document das Datum des letzten Februar und das folgende das vom 11. März trägt; Crowe und Cavalcaselle (IV, 20) nehmen an, es handle sich um zwei Urkunden, trotz der identischen Summe und dem identischen Wortlaut.

und Rechtsnachfolger der weise und verständige Meister Luca *(providus et discretus vir M. L.)* vor dem Notar und anderen Zeugen, von dem früheren Kämmerer Placido Oddi im Ganzen 90 Ducaten und 3 Lire Kleingeld zu seiner vollen Genüge erhalten zu haben.

Am 23. April tritt der orvietanische Domrath von Neuem in dieser Angelegenheit zusammen. Luca stellt nämlich jetzt das bedeutsame Gesuch, alle noch ungeschmückten Theile der Capelle (also die vier grossen Wandfelder) nach einer Zeichnung, welche er selbst vorlegt *(juxta designum per ipsum ostensum)*, bemalen zu dürfen; dafür erbittet er sich 600 Ducaten, das Stück zu 12 carleni, 2 Saum Wein und 2 Quart Korn und zwar die Hälfte zum Voraus jeden Monat, wo er thätig ist, und ungerechnet die bereits empfangenen Löhnungen *(nec aliis contemplatis coctimis*[1]*) oretenus factis)*. Ludovico Benincasa ersucht nun sofort den Kämmerer, Luca nicht weggehen zu lassen, die Capelle könne gewiss ohne Widerspruch der Vorstände zu einem Preise an denselben vermiethet werden, über den man wohl mit ihm übereinkommen werde und wenn sich zu diesem Beschlusse der Kämmerer selbst und die Vorsitzenden und sechs andere Bürger verbinden, so gelte er und sei abgemacht. Dieser wichtige Beschluss wird dann in der Abstimmung mit 13 Bohnen auf Ja gegen 6 auf Nein durchgesetzt.

Vier Tage darauf liest der Kämmerer in einer Berathung der Vorsteher und ihrer Beistände *(colloquium Superstitum una cum adjunctis)* die einzelnen Punkte des Vertrages vor. Pietro Stefano Angeli sagt hiernach, der Kämmerer könne gemäss den so abgefassten Bedingungen die Capelle nunmehr an Luca vergeben; was den Wein betreffe, so müsse derselbe eben schauen, wie er sich bis zur Weinlese behelfe; da werde man ihm dann 12 Saum Most *(duodecim salmas musti)* und in Baarem 100 Ducaten für jede Historie (d. h. jedes grosse Wandbild) geben und wenn er nicht zufrieden sei, solle er sich an den Kämmerer und die Vorsteher wenden. Seiner Ansicht wird einhellig beigestimmt. Ebenso der des Giov. Ludovico Benincasa, welcher der Sitzung als Bürger beiwohnt und der Meinung ist, Luca solle mit den Figuren bis zur Linie der Fenstersimse herabgehen *(cum figuris veniat usque ad planum fenestrarum)* und das Uebrige solle so

[1]) Coctimum, cottimum, cottimo = Lohn.

gemalt werden, wie er (Luca) es skizzirt habe *(et residuum fiat prout dedit in designo).*

Desgleichen beigepflichtet wird dem Vorschlag des Spitalrectors Sanzio Bartolomeo, den Schrein der heil. Jungfrau bis zu der an dieser Wand schon gezogenenen Abtheilungslinie[1]) (welche offenbar hier schon in der Ebene der Fenstersimse lief) zu erhöhen, weil sich dann die Figuren schöner ausnehmen.

Hierauf wird feierlich und einstimmig der Vertrag mit Signorelli abgeschlossen, indem zu seinem vollen Verständniss die einzelnen Punkte und Bedingungen in italienischer Sprache abgefasst werden *(vulgari sermone ad ipsius claram intelligentiam).*

Er sei verpflichtet: 1) die ganze Capelle zu bemalen, von den Volten herab Alles, auch die Rahmen der Pforte[2]), ebenso die Nische *(la Cappelletta),* wo die heiligen Gebeine (des P. Parenzi) aufbewahrt werden und die Leibungen der drei Fenster gegen die bischöfliche Wohnung hinaus *(le guance delle tre finestre — verso il Vescovato).*

2) Die drei Wandfelder zu bemalen, das Stirnfeld der Wand gegenüber der bischöflichen Wohnung *(le tre facciate de decta cappella cioe quella da capo verso il Vescovato)* und die der beiden Längswände, mit Figuren fein in zwei Abtheilungen gesondert über der Simslinie[3]) des zugemauerten Fensters, welches bei der erwähnten Nische ist *(et li dui che vengono per lo longo figurate fine a dui fila sopra el piano della finestra murata, appresso li dicti corpi sancti).*

Ueber das Mehr oder Weniger der Figuren haben der Kämmerer und die Vorstände zu entscheiden *(et più et manco che sia in arbitrio del Camerlengho etc.).* Er müsse die Capelle so stuckiren[4]) und bemalen, wie seine vorgewiesene Zeichnung es verspreche *(et stuccarla secondo el disegno dato per lo maestro)* und auf jedem dieser grossen Wandbilder *(per ciaschuna archata[5])* wohl mehr aber nicht weniger Figuren anbringen, als auf seiner Vorlage sich befinden.

---

[1]) „Elevetur — (usque ad) cordonem existentem".

[2]) „Pegnare tutta la cappella predecta dallato destro (an der geraden Wand) dalle volta in giù una colli cornici et cornicioni della intrata". Vgl. Luzi, 474.

[3]) Die bezeichnete Simslinie dieser Wand soll für ihn auch an den drei anderen massgebend sein.

[4]) Dafür bekam er Kalk und Wasser.

[5]) Arcade bedeutet eigentlich Bogenstellung. Hier sind Fresken mit bogenförmiger Umrahmung gemeint.

3) Er sei verpflichtet, die besagten Malereien von den genannten Figuren bis zum Grund herab auszuführen und denselben durch Rahmenwerk und decorative Gliederung Vollendung zu geben *(— per fino alla base decta a cornici con fianchi e sportelli finiendo similiter il disegno per lui dato, fino alla base decta).*

4) Die Wand am Eingang (d. h. die Thorwand) gemäss den Malereien der andern Wände einzutheilen und mit Historien zu bemalen, welche ihm vorgeschrieben oder bewilligt werden *(che la facciata verso l'intrata de decta Cappella similiter sia obligato pegnarla figurata sino giù ad rectura, et misura delle altre facciate con storie secundo le daremo, overo saremo daccordo collui).* Den unteren Theil müsse er mit schönem Schmuck ausfüllen, wie an den andern Wänden.

5) Er müsse dieses Werk durchaus eigenhändig malen, besonders die schönen und ansehnlichen Figuren *(le figure belle et honorate),* welche den Figuren des Gewölbes entsprechen. Dafür werde das Urtheil irgend eines guten Meisters massgebend sein.

6) Er müsse lauter feine und schöne Farben beschaffen und zwar auf eigene Kosten mit Ausnahme von Gold und Azur, was ihm die Bauhütte zu liefern habe.

7) Diese verpflichte sich ihrerseits die nöthigen Gerüste aufstellen und abbrechen und Kalk und Wasser in die Capelle bringen zu lassen, Alles auf ihre Kosten; ebenso

8) eine passende und anständige Wohnung mit zwei Betten[1]) herzugeben, ebenfalls auf ihre Kosten.

9) Und schliesslich verpflichte sich dieselbe, dass sie ihm für die Zeit, wo er ohne Unterbrechung arbeite, jeden Monat zwei Viertel Korn liefern werde und 12 Saum Most jedes Jahr im Herbst, womit bei der nächsten Weinlese begonnen werde. Und dass sie ihm für alle diese Arbeiten und Mühen, für die Farben, Zeichnungen und Cartons 575 Ducaten, das Stück zu 90 Baiochi gerechnet, in Zeitabsätzen, welche den Fortschritten der Arbeit entsprechen, auszahlen werde[2]).

Vom selben Tage existirt eine Urkunde über diesen in regelrechter Abstimmung beschlossenen Vertrag des Kämmerers mit „Luca d'Egidio Signorelli", worin constatirt ist, dass dieser Maler die Capelle von den Zwickeln an bis auf den Boden *(da le volte*

[1]) Das andere vermuthlich für seinen Sohn Polidoro, wie aus dem Folgenden erhellen wird.

[2]) Von den 600 Ducaten, welche Signorelli verlangt hatte, wurden also 25 abgehandelt.

in giù fino a terra) bemale, ebenso die Nische, wo die Corpi Santi aufbewahrt sind und dass die einzelnen Bedingungen und Abmachungen dieses Vertrages von seinem Notar Ser Agnolo di Pietro verfasst seien.

Am 29. März 1501 bezeugt er dem Kämmerer Niccolò di Angelo, 58 Ducaten und 10 Carlin, den Ducaten zu 12 Carlin gerechnet, zwei Quart Korn jeden Monat, wo er in der Capelle malte, erhalten zu haben, als Preis für 12 Saum Most, die Niccolò ihm für das Jahr hätte geben sollen, und zwar solle das Jahr vom 5. October (der Zeit der Weinernte) 1500 an gelten.

Wenn wir diese grosse cyklische Darstellung des Weltendes und jüngsten Gerichtes betrachten, welche Signorelli hier vollendete, so nimmt es uns nicht Wunder, dass er den grössten Theil des Jahres 1500 und 1501 in Orvieto beschäftigt war und später noch, obschon mit Unterbrechungen, bis über das Jahr 1504 hinaus. Am 1. Mai 1501 leistet er in Cortona Bürgschaft für einen Prior. Eine orvietanische Urkunde desselben Jahres berichtet uns von Zahlungen an Polidoro[1]), den Sohn des Meisters Luca. Derselbe erhält vom Kämmerer Tiberio di Niccolò Saracinelli für 3 Unzen Azurblau 4 Lire und 10 Soldi, dann wieder für 2 Unzen Azur 3 Lire, für 4 Unzen Kalk 2 Lire 8 Soldi. Als Reisegeld nach Florenz und für 4 Unzen Ultramarinblau erhält er 33 Gulden 4 Lire. Die Steinmetzen bekommen für das Abbrechen der Gerüste 2 Lire 5 Soldi. Luca selbst als Meister erhält 201 Gulden 8 Lire und 8 Soldi.

Am 21. Februar 1502 wurde er wieder in den Consiglio generale zu Cortona gewählt. Auch in dem bewegten Sommer dieses Jahres scheint er Zeuge der kriegerischen Vorgänge in seiner Vaterstadt und ihrer Umgebung gewesen zu sein. Dieselbe war damals zugleich von Hungersnoth und Seuche heimgesucht und auch in Signorelli's Familie drang die letztere. Er wurde zwar am 23. Juni zum Prior im Juli und August ernannt, doch fügt die Urkunde bei, dass in seiner Familie eine Beulenpest *(peste bubbonica)* ausgebrochen sei und dass er deshalb das zugewiesene

---

[1]) Girolamo Genga, den Vasari (XI, 86) als Signorelli's Gehülfen in Orvieto bezeichnet, ist nirgends in den Urkunden erwähnt. Das zweite Bett war also wohl nicht nur für diesen bestimmt, wie P. della Valle (storia d. duoma d. O. S. 321) vermuthet, sondern auch zeitweise für Polidoro. Derselbe fungirt in einem Protokoll von 28. Juni 1499 auch als Maurermeister (maestro muratore), mit dem die Gemeinde über eine Ausbesserung der Mauern verhandelt.

Amt nicht bekleide. — Inzwischen drangen im Dienste des Cesare Borgia die Condottieri Vitellozzo Vitelli, Giov. Paolo Baglioni u. A. in das Chianathal und belagerten auch das schwachbesetzte Cortona. König Ludwig XII, welchem die Machtvermehrung des Cesare Borgia plötzlich bedenklich geworden war, schickte zwar einen Herold zu denselben mit dem Befehle, von der Belagerung abzustehen. Da sie aber sahen, dass der Widerstand nicht mehr lang dauern könne, stellten sie sich, als verstünden sie nicht Französisch und hielten ihn hin bis zur Capitulation der Festung; dann entliessen sie ihn. Doch schon am 2. August wurde Cortona von den mit den Florentinern verbündeten Franzosen wieder eingenommen und zu einer Strafzahlung von 4000 Goldgulden gezwungen, da ein Theil der Bürger dem Feinde Sympathien gezeigt hatte. — Im Juli desselben Jahres starb Signorelli's Sohn Antonio. Starb er an der Pest oder war er derselbe Sohn, von dem Vasari erzählt, dass er einen gewaltsamen Tod gefunden habe? Fiel er bei der Vertheidigung der Stadt oder in persönlichem Streite? Antonio hatte schon die zweite Frau, war also jedenfalls kein Junge mehr; der Ausdruck „*figliuolo*" müsste folglich, wenn Antonio damit gemeint wäre, nicht sowohl auf dessen jugendliches Alter als auf die Liebe des Vaters gedeutet werden, welcher das kosende Deminutiv entspricht. Vasari (VI, 143) erzählt mit folgenden Worten: „Man sagt, es sei ihm zu Cortona ein Sohn getödtet worden, der gar schön von Angesicht und Körper war und den er sehr liebte. In seiner tiefen Betrübniss liess er ihn entkleiden und mit grösster Seelenstärke, ohne eine Thräne zu vergiessen, malte er ein Bildniss von ihm, damit er, so oft er wolle, im Werke seiner Hand das schauen könne, was die Natur ihm gegeben und ein feindliches Schicksal geraubt hatte." In der Ausgabe vom Jahre 1550 sagt er ausdrücklich: *Dicesi che a la tornata sua* (von Orvieto) *in Cortona gli morì un figliuolo etc.* Es scheint also wirklich Antonio gemeint zu sein.

Am 23. Juli unterzeichnete Signorelli eine Schenkung an Paolo di Forzore und seine Tochter Francesca, welchen beiden er, als Erbe seines Sohnes Antonio, 2 Staiolen Land im Weiler des Baches von Loreto *(in villa del rio di Loreto)* zur Mitgift gab. Antonio hatte dieselben von seiner Frau Nannina, der Tochter des Paolo, bekommen. So kam die Mitgift wieder an den ursprünglichen Schenker zurück, der hiemit aus einem Schwager zu einem Schwiegersohn wurde. Doch musste er sich verpflich-

ten, 2 Jahre lang an die Gesellschaft des Namens Jesu 4 Goldgulden für die Seele des Antonio und der Nannina zu zahlen.

Mitte August 1502, am Feste der Himmelfahrt Mariä, behauptet Della Valle (S. 322), sei die Cappella nuova in Orvieto eröffnet worden, woraus auf die Vollendung des Ganzen geschlossen werden könne. Dieser Schluss ist jedenfalls nicht richtig, denn neu entdeckte Urkunden beweisen, dass Signorelli noch über das Jahr 1504 hinaus in der Capelle zu thun hatte, abgesehen von den kleinen Nachhülfen, welche dessen Neffe Francesco in den Jahren 1510 und 1511 zu besorgen hatte.

Ebenfalls im Jahre 1502, wahrscheinlich im Winter, malte Signorelli für S. Margherita zu Cortona das grosse Altarbild des von den Marien und Aposteln beweinten todten Heilands[1]), welches sich jetzt im Chor des Domes befindet. Dasselbe trägt die von dem Verfasser ebensowenig wie von Crowe Cavalcaselle entdeckte Inschrift, welche die Herausgeber Vasari's (Lemonier) angeben und welche auch eine von Manni citirte Urkunde vom Jahre 1629 bestätigt: *Lucas Aegidii Signorelli Cortonensis MDII.* — Wenn wir die schrecklichen Leiden bedenken, welche dem Meister in diesem Jahre beschieden waren, die Kriegsnoth, die Beulenpest und der Verlust des geliebten Sohnes, so ergreift uns dieses herrliche Bild mit seiner tief empfundenen Tragik doppelt; es sieht uns wie etwas Erlebtes an[2]).

Im selben Jahre verzeichnet der orvietanische Kämmerer Tommaso Clementini in seinem Beschlussbuch die Ausgabe von 297 Gulden, 1 Lire und 5 Soldi (den Gulden zu 50 orvietanischen Baiocchi gerechnet), welche Summe er während seines Amtes in verschiedenen Raten und an verschiedenen Tagen in Baarem als Lohn und Bezahlung theils an Luca selbst, theils auch, wenn derselbe es so bestimmte und erbat, an seinen Bevollmächtigten ausgezahlt habe.

Auch im Januar 1503 war Luca in Orvieto. Dies bezeugt eine Inschrift, welche das auf einem Ziegelstein gemalte Porträtbild seiner selbst und des Kämmerers Niccolò Angeli enthält. Dasselbe war ursprünglich in der Cappella nuova angebracht, jetzt bewahrt es die Opera. Die auf der Rückseite mit dem

[1]) Vasari VI, 138, 139.

[2]) Am Leichnam Christi fällt uns hier und noch mehr in der Pietà der Cappella nuova zu Orvieto das individuelle, unmittelbare Gepräge auf. Es scheint, Signorelli hat hier einen Todten zum Modell genommen. War es vielleicht sein geliebter Sohn Antonio?

Pinsel gemalten lateinischen Worte lauten in der Uebersetzung etwa folgendermassen: „Lucas Signorellus, ein Italiener, ein Bürger von Cortona, ein grosser Maler, an Verdienst dem Apelles vergleichbar, hat unter der Verwaltung und Besoldung des Nikolaus Franciscus, der ebenfalls ein Italiener ist und Bürger von Orvieto und Kämmerer der Dombauhütte, diese der Jungfrau geweihte Capelle mit dem jüngsten Gerichte zum Augenschein für Alle bemalt und begierig nach Unsterblichkeit hat er auf der andern Seite (*a tergo litterarum harum*) ein Bildniss beider natürlich und kunstreich ausgeführt. ĀNO SALVTIS M°CCCCC° TERTIO KALENDAS IANVARIAS". — Die Worte hat ihm wohl der Kämmerer Niccolò gesetzt; aber Signorelli selbst hat sie geschrieben; denn man bemerkt dasselbe Schwarz wie auf der Malerei der andern Seite.

Im Oktober dieses Jahres wird er wohl ebenfalls in Orvieto sich aufgehalten haben; wenigstens war er nicht in Cortona und deshalb machte man dort seine Erwählung zum Prior für November und December wieder rückgängig. — Am 23. Februar 1504 wurde er in seiner Vaterstadt wieder zum Mitglied des Rathes der Achtzehn, am 23. April zum Prior für Mai und Juni ernannt. — Am 5. December berichtet der orvietanische Domkämmerer Giulio Nerini de Avvedutis, dass er an Luca für den Rest der Malereien in der Cappella nuova 74 Ducaten minus 8 soldi (d. h. 133 Gulden und 12 Soldi) bezahlt habe. Signorelli stellt hierüber eine Quittung aus und verpflichtet sich, zurückzukehren, um die Kapelle ganz zu vollenden. — Zugleich verzeichnet der genannte Kämmerer die Summe von 19 Gulden und einer Lire, welche er dem Meister Luca für das Gemälde der heil. Margaretha in der Cappella Santa (del Santo Corporale?) als Lohn und Arbeitsgeld sowie als Ersatz für besondere Auslagen gezahlt habe. Das jetzt in der Opera bewahrte Bild der heil. Margaretha trägt dasselbe Datum.

Am 21. Februar 1505 wurde Signorelli wieder in den Consiglio generale seiner Vaterstadt gewählt, am 1. September war er Bürge eines Priors. Ob er nun sein Versprechen löste und die Fresken an der Cappella nuova vollendete, wissen wir nicht. Das folgende Jahr scheint er sich hauptsächlich in Siena aufgehalten zu haben. Hiefür bringen die Commentatoren Vasari's (Lemonier[1]) und G. Milanesi[2]) zwei Belege, beide ohne Angabe der

[1]) Vasari VI, 143, Anm. 2.

[2]) Scritti varj, 1873, S. 86; vgl. Vasari VI, 157, 158.

Quellen. Nach dem einen kaufte er damals in Siena *panno monachino*, Mönchstuch zu einem Traueranzug, da ihm ein Sohn gestorben war. Vielleicht war es Polidoro, um den er trauerte. Derselbe war in letzter Zeit sein Gehülfe gewesen, wie die orvietanischen Urkunden beweisen. Die erwähnte Vasari'sche Stelle von dem getödteten Sohne, den Signorelli entkleiden liess und abmalte, könnte auch auf diesen Trauerfall im Jahre 1506 bezogen werden. Man müsste dann aber annehmen, dass er kurz vorher noch in seiner Vaterstadt gewesen war, denn Vasari sagt ausdrücklich, dass ihm der Sohn in Cortona starb, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Orvieto. Bei dem Mangel an exacter Bestimmtheit, den wir von diesem naiven Kunsthistoriker gewöhnt sind, wäre es freilich auch denkbar, dass er sich in der Ortsangabe irrte, so dass also der besagte Sohn in Siena und nicht in Cortona sein Leben verloren hätte. Jedoch liegt es näher, die Erzählung Vasari's auf Antonio und das Jahr 1502 zu deuten.

Der andere Beleg für die Anwesenheit Signorelli's in Siena ist die Notiz, dass er im erwähnten Jahre den Auftrag erhielt, für das Dompaviment das Urtheil Salomo's zu zeichnen, welches jedoch nicht zur Ausführung gelangt sei.

Am 27. October 1506 leistet Signorelli in Cortona wieder Bürgschaft für einen Prior, am 20. Februar 1507 wird er zum Mitglied des Consiglio generale ernannt.

Einen Brief, angeblich vom 13. April 1509, in welchem Guidobaldo, der Herzog von Urbino, die Orvietaner zur Auszahlung des Lohnrestes an Signorelli ermahnt, hat A. Rossi im Giornale di erudizione artistica publicirt. Dabei ist ihm aber der Umstand entgangen, dass Guidobaldo schon am 13. April 1508 gestorben ist. Ich habe das Original in Orvieto bei Herrn L. Fumi, von dem es im städtischen Archiv gefunden wurde, selber gesehen und ebenfalls „1509" gelesen. Wir haben es hier offenbar mit undeutlicher oder irrthümlicher Schrift zu thun und müssen wohl 1507 lesen. Aus dem Briefe darf geschlossen werden, dass Signorelli mittlerweile — vielleicht zwischen Februar und September 1505 oder im Winter 1506 — die Malereien in der Cappella nuova zum Abschluss gebracht hatte. Guidobaldo war wohl am 7. September 1506 mit Julius II. nach Orvieto gekommen, hatte hier die vollendeten Fresken Signorelli's gesehen, den Maler persönlich gesprochen, seine Klagen wegen der verzögerten Bezahlung gehört und ihm Fürsprache zugesagt.

Die Art, wie hier Guidobaldo von Luca spricht, ist ein Beweis,

dass er ihn nicht wenig achtete. Der Brief lautet deutsch etwa folgendermassen:

„Erlauchte Herrn! Sehr theure Freunde! Da ich in der That den Meister Luca von Cortona, den Maler, wegen seiner Tugenden und ungewöhnlichen Eigenschaften ausserordentlich liebe, kann ich es nicht unterlassen, ihm nach Kräften meine Gunst in allen seinen Bedürfnissen zu erweisen. Und da er nun Gläubiger einer Summe für den Rest des ausgeführten Werkes ist, so empfehle ich ihn hierdurch mit allem möglichen Nachdruck Euch erlauchten Herrn, indem ich Euch — nach Einsicht des wahrhaftigen Sachverhaltes — bitte, bei meiner Liebe die Summe zu begleichen und dafür zu sorgen, dass er nach seiner Gebühr vollständig befriedigt werde. Ihr würdet mir damit wirklich eine sehr freundliche Gefälligkeit erweisen.

Rome, XIIIj aprilis 1509 (?)

Guidoubaldus Dux Urbini etc.

Am 23. Juni 1507 wird Signorelli zum Prior für Juli und August in Cortona ernannt; doch da er sich an einem entfernten Orte befindet, bekleidet er die letztere Würde nicht. Er muss um diese Zeit das grosse mit dem Datum 1507 versehene Altarwerk in S. Medardo zu Arcevia bei Fabriano ausgeführt haben. Im December scheint er fertig geworden zu sein; denn am 17. dieses Monats fungirt er als Vertrauensmann des Spitals (*discreto della casa di misericordia*) in Cortona. Am 23. Februar des folgenden Jahres ist er Mitglied des Rathes der Achtzehn, im Juli und August Prior, (hiezu erwählt am 23. Juni). Trotzdem wird er als Orator nach Florenz geschickt, um die Erlaubniss einer Reform der Aemter und Gesetze für seine Gemeinde zu erbitten. Als Verköstigung erhält er nur 6 Lire, da er ja ohnedies dahin sich begeben müsse, um eigene Geschäfte zu besorgen.

Wir haben uns bereits die Eindrücke vergegenwärtigt, die ihn dort angesichts der neu erstandenen Kunstwerke eines Fra Bartolomeo, Lionardo da Vinci, Michelangelo ergriffen haben müssen.

Diese Eindrücke sollten sich bald an einem andern Orte fortsetzen und nicht ohne die Beigabe persönlicher Kränkung und Hintansetzung. Am 25. August finden wir ihn wieder als Mitglied des Consiglio generale in Cortona; aber bald darauf taucht er in Rom unter den Malern auf, welche Julius II. im Vatican beschäftigte. Vasari berichtet uns hievon im Leben Raphaels (VIII, 13), merkwürdiger Weise nicht in dem Luca's. Es handelt sich um

die Ausmalung der päpstlichen Wohnzimmer in dem von Nikolaus V. erbauten Stockwerke. Neben Signorelli war Don Bartolomeo della Gatta, sein früherer Gehülfe, thätig, ausserdem Perugino und Pinturicchio, Bartolomeo Suardi, genannt Bramantino, Sodoma und vielleicht Peruzzi. Auch Giuliano da San Gallo, Jacopo Sansovino, Cesare Cesariano[1]) und Giovanni Battista Caporali[2]) waren damals in Rom und Alle lernten sich namentlich in dem gastlichen Hause Bramante's kennen und befreunden[3]). Von Perugino und Sansovino wissen wir, dass sie im Palazzo S. Clemente wohnten, wo Domenico della Rovere Hof hielt. Cesare Cesariano gab eine Vitruvübersetzung mit Commentar heraus; G. B. Caporali lässt dieselbe wieder abdrucken[4]) und bringt darin die Notiz, dass er damals von Bramante, dem Günstling des Papstes, mit Perugino, Pinturicchio und Luca von Cortona zu einer Mahlzeit eingeladen worden sei.

Raphael war nach Vasari's Versicherung durch Bramante nach Rom gebracht worden. Der Papst erkannte seine Ueberlegenheit und, gewaltthätig wie er war, befahl er, dass in den vaticanischen Gemächern weder Perugino noch Bazzi mehr malen dürfen und dass alle zuvor ausgeführten Malereien herabgeschlagen werden müssen (XI, 146). Raphael's *seconda maniera* hatte sich mittlerweile in Florenz entwickelt und sein Sieg über die alten Herren erscheint hiemit als der Sieg der Hochrenaissance überhaupt. So konnten sie nun beschämt und traurig nach Hause gehen.

Signorelli scheint sich zunächst nach Siena begeben zu haben, wo er im Januar 1509 einen Sohn Pinturicchio's aus der Taufe hob. Die Commentatoren Vasari's (Lemonier) geben diese Notiz (VI, 153) ohne Angabe der Quelle. Im chronologischen Prospect zum Leben Pinturicchio's (V, 280) berichten sie, dass der genannte Sohn Camillo Giuliano hiess und am 7. Januar 1509 geboren wurde[6]). —

---

[1]) Vasari VII, 126, 127; XIII, 73.

[2]) „ VI, 57.

[3]) „ IV, 17; VIII, 40, 41; XI, 146; XIII, 173; vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 29, 245, 246, 333, 404; VI, 23. Vgl. Grimm's Leben Raphaels, 1872, S. 196—198.

[4]) „Con il suo comento et figure Vetruvio in volgar lingua raportato per M. Giambattista Caporali di Perugia. Stampato in Perugia nella Stamperia del Conte Jano Bigazzini: Il dì primo d'aprile l'anno M. D. XXXVI. Vgl. Vasari VI, 58.

[5]) Vgl. Gregorovius, VIII, 107ff.

[6]) Vgl. G. Milanesi, Documenti etc., S. 65.

Nicht ohne Rührung können wir uns denken, wie nun der alternde Signorelli nach den hohen Mauern seiner kleinen Vaterstadt zurückwanderte. Denn jetzt ging es in's Enge. Er war 68 Jahre alt. Der Rest des Lebensbrodes lag auf dem heimatlichen Tisch und hinter ihm dehnte sich die Welt der Jugend, der unendlich scheinenden Möglichkeiten, der Verdienste und Triumphe. Noch war er rüstig und konnte noch manches Schöne vollbringen, aber eben nur „noch" und nicht so Grosses mehr, wie jene jungen starken Geister, welche im lebensvollen Florenz, im stolzen Rom ihren Reichthum entfalten durften.

Am 21. Februnr 1509 wird er zum Vorstand der Kirche S. Margherita erwählt; am 1. März leistet er Bürgschaft für einen Prior; am 11. desselben Monats verpflichtet er sich gegen die Aebtissin des Klosters delle Santuccie di Cortona, für den Hochaltar desselben im Zeitraum von zwei Jahren eine Tafel zu 70 Ducaten zu malen, welcher Lohn als Ausstattung seiner Enkelin Margarethe, der zukünftigen Nonne daselbst, zufallen solle. Am 25. August wird er zum Mitglied des Rathes der XVIII, am 24. December zum Prior im Januar und Februar 1510, am 18. August dieses Jahres zum Vorstand der Domreliquien ernannt. — Der Kämmerer Placido Oddoni (? Oddi) in Orvieto berichtet vom selben und von dem folgenden Jahre, an Signorelli's Neffen und Gehülfen (Francesco), welcher gekommen sei um in der Cappella nuova nachzusehen, 1 Gulden und 40 Soldi, für Oel 1 Gulden und 20 Soldi, für das Vergolden einiger Stellen der Fresken 10 Gulden 30 Soldi gezahlt zu haben. — Am 21. Februar 1511 ist Signorelli Mitglied der Collegien, am 28. August Mitglied des grossen Rathes, im November und December Prior (hiezu erwählt am 25. October). Im Jahr 1512 malt er für die Compagnia del Gesù das berühmte Bild des Abendmahls, welches jetzt im Chor des Domes hängt. Am 28. September dieses Jahres nimmt er neben Silvio Passerini, Gilio und Jacopo Vagnucci an einer Gesandtschaft nach Florenz Theil, um der Familie der Medici zu ihrer Rückkehr (14. Septbr.) den Glückwunsch Cortona's darzubringen. Am 12. October ist er wieder heimgelangt.

Mitglied des Rathes der Achtzehn ist er wieder am 21. Februar 1513. Nun aber schweigen Mancini's Excerpte aus den cortonesischen Urkunden bis zum Juli des folgenden Jahres über ihn. Dies ist auffallend; denn man sollte doch denken, dass im Frühling eine Gesandtschaft nach Rom geschickt wurde, um dem neuen Papste zu huldigen, und dass Signorelli sich an derselben

betheiligte; und in der That befand er sich auch im Jahre 1513 dort, wie ein Brief Michelangelo's beweist.

Es war am 11. März 1513, als Giovanni Medici mit dem Namen Leo X. zum Papst erwählt wurde. Am 11. April hielt er seinen feierlichen Umzug, an dem sich die Abgesandten der Städte Italiens in stattlicher Vertretung betheiligten, die Baglioni von Perugia, die Ritter von Ferrara und Urbino, der Verano von Camerino, die Tornabuoni, Soderini, Salviati, Ricasoli, Medici, Strozzi, Pucci aus Florenz, die Oratoren aus dem Kirchenstaat, von Bologna, Ravenna, Spoleto, vom Patrimonium, aus den Marken, die Schweizer Gesandten, die von Venedig, Frankreich, Spanien, der Botschafter Deutschlands. Schwerlich wird Cortona hiebei gefehlt haben. Und besonders Signorelli, der schon als Orator in Florenz gewesen und ein warmer Anhänger der Medici war, wird jetzt nach Rom gestrebt haben, auch als Maler. „Nie sah man gleiche Zurüstungen zu einem Papstumzuge. Tausend Künstler malten, machten Statuen, bauten Ehrenpforten, setzten die Wappen der Medici zusammen. Das war das grosse Fest der Renaissance im classischen Zeitalter Raphael's, eine Ausstellung der Kunst zur Huldigung des mediceischen Papstes. Auf dem langen Weg vom S. Peter bis zum Lateran errichtete man Altäre und Triumphbogen. Der Palast Constantin's am Lateran wurde hergestellt und für das päpstliche Festmahl decorirt“ [1]). Reichere Familien, die Zünfte, Regionen, Bankhäuser Roms und die einzelnen Vertretungen der italienischen Städte, die Florentiner, Sienesen, Genuesen errichteten ihre eigenen Triumphbogen.

Signorelli scheint sich längere Zeit in Rom aufgehalten zu haben und nicht zu seinem Vortheil; denn wir erfahren, dass es ihm an Geld gebrach. Michelangelo, der ihm ausgeholfen hatte, schreibt später — wann, wissen wir nicht — folgenden sehr ärgerlichen Mahnbrief:

An den Capitano von Cortona.

Zu Rom im ersten Jahre des Papstes Leo begegnete mir eines Tages Meister Luca von Cortona, der Maler, und sagte mir, er sei gekommen, um bei dem Papste, ich weiss nicht mehr, wegen welchen Anliegens, vorzusprechen, er habe schon seinen Kopf in Gefahr gebracht mit seiner Liebe zum Hause der Medici und nun

[1]) Gregorovius, VIII, 163 ff. Vgl. Reumont, Gesch. der Stadt Rom, III, 56 ff; Croniche delle Pompe fatte in Roma per la creazione et incoronazione di P. Leone X (gedr. v. Silber in Rom 1513) und Fabroni, Vita Leonis X, App.

scheine es ihm, dass er hier nicht Gehör und Anerkennung finde — und anderes Aehnliches sagte er, woran ich mich nicht mehr erinnere. Auf Grund dieser Mittheilungen bat er mich, ihm 40 Juli zu leihen, indem er mir eine Schusterwerkstätte als den Ort bezeichnete, wo ich dieselben hinschicken möge und wo er, wie ich glaube, verkehrte. Ich, da ich kein Geld bei mir hatte, gab mein Versprechen und schickte ihm, sobald ich zu Hause war, die verlangten 40 Juli durch einen Lehrburschen, der Silvio heisst und der wohl heute noch in Rom ist. Dann — vielleicht weil er seine Absichten nicht erreichen konnte — kam er nach einigen Tagen in mein Haus an der Schlachtbank zu den Raben (*macello de' Corvi*), wo ich heute noch wohne. Er fand mich bei der Arbeit an einer aufrechten Marmorfigur, 4 Ellen (*braccie*) hoch, mit zurückgedrehten Armen[1]), und klagte mir, indem er mich abermals um 40 Juli bat, da er abreisen wolle. Ich ging hinauf in mein Gemach, holte die 40 Juli, in Gegenwart eines Knaben aus Bologna, der bei mir wohnte und wie ich glaube derselbe war, der ihm die ersten 40 Juli brachte. Und er nahm das Geld und ging mit Gott. Nie hab ich ihn wieder gesehen. — Unwohl wie ich damals war, klagte ich ihm, ehe er das Haus verliess, dass ich nicht arbeiten könne und er sprach: „Zweifle nicht, die Engel vom Himmel werden kommen und dir die Arme stützen und dir beistehn". Dies schreibe ich, damit der Meister Luca, wenn ihm diese Worte wiederholt werden, sich daran erinnere und nicht behaupte, er habe mir das Geld schon zurückgegeben, wie er nach dem Brief, den Ew. Gnaden dem Buonarotto geschrieben, in der That behauptet, und überdies, damit auch Ihr es wisset, die Ihr glaubet, er habe mir es wirklich zurückgegeben. Soviel ist gewiss, wer das sagt, der erklärt mich für den grössten Spitzbuben und der wäre ich auch, wenn ich das wieder verlangte, was ich schon erhalten habe. Aber Ew. Gnaden mögen denken, was Ihnen beliebt. Wenn Sie mir Recht verschaffen wollen, können Sie es thun; wenn nicht, dann werde ich beim Capitano von Rom Anzeige machen." —

Bei der Beurtheilung dieses Handels würde man sehr Unrecht thun, wenn man dem Respect vor Michelangelo die Consequenz der Unfehlbarkeit gäbe. Vasari schildert Signorelli ausdrücklich als einen Ehrenmann und es fragt sich sehr, ob er, da

[1]) Der eine der beiden Sklaven, welche zum Grabmal Julius des Zweiten gehören, im Louvre.

er doch Michelangelo über Alles hochhielt, der schlimmen Meinung desselben über Signorelli nur aus verwandtschaftlicher Pietät gegen den letzteren nicht Rechnung trug. Die Antwort des Capitano in Cortona kennen wir nicht. Was hindert uns also, zu glauben, dass sie Alles im Guten aufklärte? Ist es denkbar, dass der zweiundsiebzigjährige Mann, der alljährlich hohe Würden in seiner Vaterstadt bekleidete, so den Schlechten machte? Kann er nicht das Geld einem Bevollmächtigten gegeben haben, der es bei Michelangelo abliefern sollte? Kann es nicht dieser veruntreut, verloren haben? Kann er nicht unterwegs aufgehalten, krank, ermordet, beraubt worden sein?

Es wäre in der That kaum erträglich, müsste man sich daran gewöhnen, Signorelli für einen Betrüger zu halten und gerade in seinem Verhältniss zu Michelangelo, der, wie Vasari (VI, 142) berichtet, die orvietanischen Fresken so sehr bewunderte und auf sich wirken liess, dass ein Anklang davon sich in dem jüngsten Gerichte der Sistina findet. Der alte Signorelli, der uns freilich um Vieles geringer erscheint als Michelangelo, aber dennoch wie sein nothwendiger, nicht wegzudenkender Vorgänger, er soll nun plötzlich als verächtlicher Geldmauser vor ihm stehen! Er betrachtet den gefesselten Sclaven, vielleicht die ganze Skizze zum Grabmal Julius II., bemitleidet den kranken Meister, tröstet ihn und lässt vergnüglich in der Tasche die gepumpten Juli klingen, die er nicht zurückgeben wird! Nein! dies wollen wir so lange nicht glauben, als es nicht bewiesen ist, und der Brief Michelangelo's enthält ja keinen Beweis.

Besser, wir denken uns, wie er in ehrlicher Bewunderung und Dankbarkeit vor dem überlegenen Meister steht, wie er staunend nach den inzwischen vollendeten Deckengemälden der Sistina emporblickt, wie er nachdenklich durch die vaticanischen Gemächer schreitet und die Gemälde Raphael's, des siegreichen jungen Nebenbuhlers studirt und im Geiste mit eigenen Werken vergleicht, die Disputa, die Schule von Athen, den Parnass, die Verjagung Heliodor's aus dem Tempel, das Wunder von Bolsena; wie er dann die Villa des Agostino Chigi besucht und Raphael's Galathea und die farbenlustigen Gemälde des Venezianers Sebastiano del Piombo kennen lernt.

Es war wohl eine getheilte Stimmung, die ihn ergriff; doch wird die Versöhnung nicht ausgeblieben sein. Seine Sonne senkte sich. — Aber hatte er gar keinen Antheil an dieser herrlich sprossenden Gestaltenwelt? War sie nicht auch sein eigen, nicht

eine Erfüllung seines kühnlichen Trachtens? Es ging ihm wohl ziemlich schlecht und der erste Eindruck mag noch mehr als vor fünf Jahren ein schreckhaft überwältigender gewesen sein; aber Jeder, auch der Gewöhnlichste, fühlt sich, heller oder dunkler, als die Creatur eines Ganzen, dessen Blüthe er wollen muss, gegenüber welchem das persönliche Selbstgefühl mit seiner engen Befriedigung oder Ungenüge schliesslich verstummt und frei wird und fröhlich, indem es sich seiner Schranken entäussert. Signorelli war gewiss nicht kleinlich, wenigstens nicht in seinem innersten Wesen, nicht als ideales Ich; dies sehen wir in seinen Werken und auch Vasari schildert ihn so, dass wir es nicht anzunehmen brauchen.

Es war wohl zum letzten Mal, dass Signorelli Rom sah. Von nun ab hält er sich zumeist an seine Vaterstadt oder deren Nachbarschaft.

Am 18. Juli 1514 wird er zum Rath und Wahlmeister (*de' riformatori e imborsatori delli offici*), am 25. August unter die Rechnungsrevisoren (*sindaci*) des Capitano gewählt; am 18. Februar 1515 zum Gemeinderath (*conservatore delli ordinamenti del comune*). Im Mai sucht ihn ein gewisser Francesco da Matteo auf, der ihn einzuladen hat, nach Loreto zu kommen und dort die beiden Thürbilder der Orgel in der Santa Casa, welche von Antonio da Faenza gemalt waren, abzuschätzen. Um diese Zeit, dann im Juli und in der ersten Hälfte des August steht er in Beziehung zu einem französischen Arzt Namens Aloisio de Rutanis in Montone. Laut einer von Rossi im Archiv zu Montone aufgefundenen Urkunde malt er aus dankbarer Freundschaft für ihn ein Altarbild, das derselbe als Weihgeschenk in der Capelle der h. Christine von S. Francesco zu Montone aufhängen lässt. Es gilt anstatt des Honorars für medicinische Behandlung, welche Aloisio dem Luca geleistet hat und auch künftighin — ebenso den Seinigen wie dem Maler selbst — in feierlichem Vertrage zu leisten verspricht (*sub pena juris et refectione damnorum et expensarum*). Das Bild ist jetzt in der Galerie Mancini zu Città di Castello.

Am 25. August wird Signorelli Mitglied des Consiglio generale. Am 23. September wird er von den Prioren gemiethet, das Wappen des päpstlichen Kanzleipräsidenten Silvio Passerini an die Wand des Vorhofes ihres Amtsgebäudes für den Preis von 16 Goldgulden zu malen. Die Auslagen für Gold und Azur soll er selber bezahlen. — Um diese Zeit, im Spätherbst oder Winter, mag wohl das von dem Bischof Serninio geweihte Madonnenbild

entstanden sein, welches den Altar des h. Vincenz in S. Domenico schmückt und das Datum dieses Jahres trägt [1]).

Am 21. Februar 1516 wird er zum Mitglied der Gemeindecollegien ernannt. Am 26. dieses Monats hält er in einer Versammlung des Rathes von der Sprechbühne herab (*dalla ringhiera*) eine Rede über eine in Erwägung stehende Angelegenheit (*sopra un affare posto in deliberazione*). Am 21. Mai soll er Mitglied des grossen Rathes werden; doch, da er abwesend ist, wird statt seiner ein anderer Bürger erwählt.

Noch im Jahre 1515 hatte er sich bereit erklärt, in der Kirche der Brüderschaft zum hl. Kreuz in La Fratta ein (heute noch erhaltenes) Altargemälde der Kreuzabnahme zu malen. Es scheint, dass er nun mit Beginn des Frühlings 1516, vielleicht schon im April dahin abging [2]). Im Hochsommer war er fertig damit; denn am 29. Juli erhielt er für den Abschluss der Arbeit 70 Gulden mit 72 Soldi für die Lehrjungen, im Jahre 1517 eine Nachtragszahlung von 8 Gulden.

Am 25. October 1516 wurde er in seiner Vaterstadt zum Prior für November und December, am 22. Februar 1517 unter die beeideten Schadenschätzer (*stimatori del danno dato*) gewählt, am 23. April unter die Verwalter der Güter von S. Margherita, am 24. Juli unter die Theilnehmer einer Glückwunsch-Ambassade, welche dem zum Cardinal ernannten Silvio Passerini ein Geschenk der Gemeinde verehren sollte; doch sprachen sie ihn später auf sein Ersuchen hin von dieser Verpflichtung frei. Am 26. August wurde er zum Mitglied des Consiglio generale, am 20. Februar 1518 zum Mitglied der Collegien ernannt.

Am 19. September 1519 erhielt er von dem Doctor der Rechte und Justizauditor Niccolò Gamurrini in Arezzo und vier andern Angehörigen der Brüderschaft des heil. Girolamo ebendaselbst. den Auftrag, eine Tafel für den Hochaltar ihrer Kirche zu malen; als Arbeitslohn wurden ihm 100 Goldgulden versprochen. Vasari [3]) erzählt, dass das fertige Bild auf den Schultern von Männern jener Brüderschaft nach Arezzo getragen worden und dass Luca selbst, obgleich hoch an Jahren, auch gekommen sei, um es an

---

[1]) Im November hielt sich in Cortona Leo X. auf seiner Reise nach Bologna auf und wurde hier von Silvio Passerini glänzend bewirthet. Vgl. Reumont III, b, 86; Gregorovius VIII, 189.

[2]) Das Bild wurde nicht schon im Jahre 1515 gemalt, wie irrthümlich Crowe und Cavalcaselle (VI, 32) angeben. Vgl. die Urkunden.

[3]) Vasari VI, 144 ff.

seinen Platz zu bringen, und auch, um seine Freunde und Verwandten wiederzusehen. „Und weil er damals im Hause der Vasari wohnte, wo ich ein kleines Knäblein von 8 Jahren war, erinnere ich mich, wie jener gute Alte, der ein ganz feines und nettes Wesen hatte, als er vom Lehrer, der mir den Unterricht gab, hörte, dass ich nichts Anderes im Sinne habe als Figurenzeichnen — erinnere ich mich, wie er sich zu meinem Vater Antonio wandte und ihm sagte: Antonio, weil der kleine Giorgino nicht aus der Art schlagen will, sorge dafür, dass er in jeder Weise zeichnen lerne; denn sollte er sich auch der Wissenschaft widmen, das Zeichnen kann ihm, wie jedem rechten und gebildeten Manne, nur erspriesslich sein und zur Ehre und Freude gereichen. Dann kehrte er sich zu mir, der ich gerade vor ihm stand und sagte: Lerne brav, Vetterchen! Und manches Andere sprach er, worüber ich schweige; denn ich bin mir bewusst, die Erwartungen jenes braven Alten lange nicht erfüllt zu haben. Und als er vernahm, dass mich, was auch wahr ist, in jenem Alter starkes Nasenbluten schwächte und zuweilen fast halb todt liess, band er mir unendlich liebevoll mit eigener Hand einen Jaspis um den Hals. Diese Erinnerung an Luca wird mir ewig in der Seele haften. Nachdem die Tafel an ihren Ort gebracht war, machte er sich auf den Heimweg nach Cortona, ein gutes Stück begleitet von vielen ihm befreundeten und verwandten Bürgern Arezzo's, wie es auch der treffliche Mann verdiente, der immer mehr wie ein ehrenvoller Grossherr und Edelmann, als wie ein Maler lebte." — Giorgio Vasari, der uns dieses Erlebniss seines achten Jahres erzählt, war im Jahre 1512 geboren. Die Lieferung des Bildes und der Besuch des Meisters fällt also in das Jahr 1520, wahrscheinlich in das Spätjahr; denn am 23. Februar wird er zum Mitglied des Rathes der XVIII, am 24. April für Mai und Juni zum Prior ernannt. — Am 7. Juli erhält er von den Prioren den Auftrag, die Zeichnung zu einem hölzernen Leuchter mit Messinglampe zu machen, der am Sabbath und beim Zusammentritt des Rathes vor dem Altar des grossen Hofes im Palazzo pubblico benutzt werden sollte[1]). Am 25. August wird er wieder in den Rath der XVIII gewählt. Nach Erledigung dieser Pflichten mag er sich dann nach Arezzo begeben haben.

Am 23. April 1521 wird er Prior der Gesellschaft des h. Antonius.

---

[1]) Möglich, dass an der Ausführung sein Bruder Ventura, welcher Legnaiuolo war, Antheil bekam.

Am 27. desselben Monats unterzeichnet er einen Vertrag, worin er verspricht, für den Hochaltar der „Chiesa di piazza" ein Tafelbild der Presentation Christi nebst Predella, Rahmen werk und übrigem Zubehör gegen einen Lohn von 35 Goldgulden auszuführen und bis zum ganzen künftigen September laufenden Jahres (? *per tutto il mese di Settembre prossimo ad venire del sopradetto anno*) daran zu malen; zugleich bestätigt er, 6 Goldgulden als Angeld erhalten zu haben.

Auf den Vorschlag des Valerio di Rosado Passerini hin schreiben am 22. Mai die Prioren an dessen Bruder Silvio, den Cardinal und Legaten in Perugia, er möge doch nicht den Meister Pietro di Castel della Pieve (Perugino) und ebensowenig andere Maler, mit welchen Luca vorher in Perugia gesprochen haben könnte, zur Abschätzung der von demselben für S. Maria della Pieve gemalten Tafel schicken.

Die Abschätzung bestellter Bilder war bekanntlich der ganzen Zeit geläufig und wurde besonders in kritischen Fällen scharf geübt. Es scheint, die Vorstände von S. Maria della Pieve waren mit der Leistung Signorelli's nicht zufrieden; oder machte ihnen die Preisforderung Beschwerden. Pietro war damals in S. Severo zu Perugia beschäftigt[1]) und Signorelli hatte diese Stadt vermuthlich kurz vor der Abfassung des Briefes der Prioren besucht.

Am 15. August betheiligt er sich an einer Commission zur Prüfung, ob der neu geplante Weg über die Chiana zwischen Asinalunga und Cortona gefahrlos sein werde. Als ächtes Kind seiner Zeit ist er nicht nur ausschliesslicher Maler, sondern auch Ornamentiker, Architekt, Verwaltungsbeamter, und wie wir an diesem Belege sehen, versteht er sich sogar auf Wasserbaukunde (resp. Brückenconstruction).

Am 6. September wird er unter die Friedensrichter gewählt.

Bezüglich der zwischen Luca und den Prioren der Brüderschaft von S. Maria della Pieve über den Preis des Hochaltarbildes ausgebrochenen Misshelligkeit und Klageführung beim Cardinal Passerini geben die Stadtprioren am 18. September gemäss der Entscheidung des Cardinal's wie des Antonio Zaccagnini und des Sebastiano Melli ihre Bestimmung dahin ab, dass an Luca vom Gelde der Dechanei 110 Goldgulden mit Abzug des bereits Erstatteten ausgezahlt werden sollen.

Auch in den beiden folgenden Schlussjahren seines Lebens

[1]) Vasari VI, 71.

betheiligt sich der Hochbetagte fleissig an der öffentlichen Verwaltung. Am 18. Februar 1522 wird er Mitglied des Stadtcollegiums, am 23. April Prior der Brüderschaft des heil. Marcus, am 25. August Gemeinderath und Aufseher der heiligen Orte (*de' provveditori di luoghi pii*) am 23. December Prior für Januar und Februar 1523, am 21. Februar Rechnungsrevisor beim Capitano, am 24. Februar Vorstand der Capelle der heil. Margarethe.

Im Archiv der Collegiata zu Foiano ist uns vom 14. Juni 1523 ein Actenstück erhalten, worin der alte Luca mit zitternder Hand bestätigt, für das am 24. März 1522 bei ihm bestellte Altarbild 90 Ducaten bekommen zu haben. Das Bild ist in der dortigen Pfarrkirche erhalten. Vasari sagt, dass er es von Cortona dahin schickte[1]).

Für die Capelle im grossen Hof des Rathhauses bestellen die cortonesischen Prioren am 23. Juni bei Luca ein Tafelbild, welches den Knaben Jesus vor den Tempelgelehrten darstellen solle, zugleich die Madonna und Joseph, wie sie ihn suchen und zehn andere Figuren. Das Bild müsse nach der von ihm vorgewiesenen Kohlenzeichnung ausgeführt werden und bis zum Auferstehungsfeste 1524 vollendet sein. Als Lohn für Alles werde er 35 Goldgulden erhalten.

Am 10. Juli wird er zum Stadtrath ernannt.

Um diese Zeit ungefähr mag er an dem Fresco der Capelle des „Palazzone" gemalt haben. Vasari (VI, 146) fährt, nachdem er von jenem Besuche Signorelli's in Arezzo erzählt, folgendermassen fort: „Eben damals (also 1520) hatte Benedetto[2]) Caporali, ein peruginischer Maler, eine halbe Meile von jener Stadt (Cortona) für Silvio Passerini († 1529), den cortonesischen Cardinal, einen Palast erbaut. Er widmete sich aus Liebhaberei der Architectur und hatte kurz vorher den Vitruv commentirt. Der Cardinal wollte nun, dass man womöglich Alles bemalen solle." Caporali suchte diesem seinem Willen im Verein mit Tommaso Barnabei Papacello u. A. zu genügen[3]). Aber der Cardinal wollte auch irgend

---

[1]) Vasari VI, 141, 142.

[2]) Benedetto irrthümlich statt Giov. Battista.

[3]) „Perchè messovi mano B., con l'ajuto di Maso Papacello cortonese; il quale era suo discepolo, ed aveva anco imparato assai da Giulio Romano, come si dirà; e da Tommaso, ed altri discepoli e garzoni, non rifinò, che l'ebbe quasi tutto dipinto a fresco". Die Herausgeber des Vasari Lemonier (VI, 145) nehmen an, dass Papacello und Tommaso dieselbe Person seien. Könnte Vasari mit dem letzteren nicht den Sohn Signorelli's, Pier Tommaso, im Sinne haben?

etwas von der Hand Luca's haben und dieser, alt und gichtbrüchig, wie er war, malte an der Altarwand der Palastcapelle ein Fresco, wie S. Johannes den Heiland tauft. Aber er konnte es nicht vollenden, denn er starb während der Arbeit in einem Alter von 82 Jahren.

Das Fresco ist uns, freilich stark übermalt, erhalten. —

Signorelli's Testament vom 13. und Codicill vom 15. October gibt uns einen interessanten Einblick in seine Verhältnisse, sein Vermögen und seine Verwandtschaft und lässt uns erkennen, wie volksthümlich und patriarchalisch die materielle Grundlage seiner Kunst und seines Lebens war.

In der Kirche San Francesco will er beigesetzt sein und zwar im Grabe seiner Familie.

Erhalten soll: 8 Goldgulden: Cristofora, die Tochter des Giovanni di Meo Bocchi, sonst genannt Bresciano und Frau des Santi di Sebastiano, genannt La Briglia (Zaum) di Cortona;

den Mantel von Mönchstuch, den ihm Pandolfo Petrucci geschenkt: sein Neffe Francesco di Ventura di Egidio de' Signorelli;

16 Scheffel (*staia*) Korn, drei Pfund (*libbre*) Oel und 25 Pfund Schweinefleisch im Jahr: die Schwester Felice im Orden von San Francesco dell' Osservanza;

100 Gulden, je 1 Stück zu 5 cortonesischen Lire gerechnet: seine Magd Imperia von Castel della Pieve, welche im Kloster des heil. Michelangelo von Cortona Nonne geworden war.

25 Goldgulden sollen zur Vollendung des von ihm begonnenen Hochaltarbildes in San Francesco verwendet werden.

Seiner Tochter Gabriele, der Frau des Mariotto di Antonio del Mazza und ihren Töchtern Felice und Diana, vermacht er ein Oberkleid von schwarzem Tuch, für jede eines, im Werthe von sechs Goldgulden.

Der Schwester Mattea, der Tochter des Domenico di Simone Scaramuccia (Scharmützel) im Kloster S. Michelangelo, und der Schwester Felice aus Castel della Pieve in S. Francesco dell' Osservanza alles das von seinem Besitzthum, was sie bisher verwalteten; und seine Erben dürfen dieselben nicht zwingen[1]), über ihre Verwaltung Rechenschaft abzulegen.

Der genannten Schwester Mattea 30 Scheffel Korn jedes Jahr, unter der Bedingung, dass sie seinen Erben den ganzen Vor-

[1]) „Che i suoi eredi non possa (liess possano) costringere le dette Suore a render conto della loro amministrazione".

rath seines Kornes, den sie bei sich und im Kornspeicher des Klosters S. Michelangelo habe, ausliefere.

Als seine Universalerben bezeichnet er seinen Sohn Tommaso und seinen Enkel Giulio, den Sohn des Tommaso. —

Am 15. October macht der Testator ein Codicill, welches das Vermächtniss an die Schwester Mattea widerruft und dasselbe für Bartolomeo, den Sohn des sel. Giulio di Bartolomeo del Groppa bestimmt. Derselbe soll jährlich 30 Scheffel Korn bekommen, so lange die Schwester Mattea lebe und diese werde angeben, wie man es zutheilen müsse (*la quale dirà come debba essere dispensato*).

Desgleichen widerruft er das Vermächtniss an die Nonne Cristofora und überlässt es jetzt der Brüderschaft des hl. Rochus von Cortona.

Den Nonnen des Klosters S. Michelangelo vermacht er ein von ihm unvollendetes Bild in der Kirche des hl. Antonius. —

Ende November oder in den ersten Tagen des December scheint Luca gestorben zu sein; denn nach einer Urkunde vom 8. December wird an des verstorbenen Meister Luca Stelle für den Rest der Zeit Severo Giovanni de' Vannucci zum Vorstand der Capelle der hl. Margarethe ernannt.

* * *

Dem schlichten Lebensbilde, das wir aus den Urkunden und Testamentsbestimmungen gewinnen, widerspricht Signorelli's gerühmte Urbanität und Vornehmheit keineswegs. Die grössten Künstler des Risorgimento, ob sie nun in Rom oder Venedig, Florenz oder Mailand lebten, Herzoge, Magnifici oder Humanisten, Cardinäle zu Freunden gewannen, hatten rauhe Arbeitshände, gaben sich nebenher mit Landbau, Vieh und Knechten, Korn und Wein ab, mussten mit Soldi so gut wie mit Lire und Ducati rechnen lernen, leihen und sich leihen lassen, processiren, sich ihrer Haut wehren und für ihr tägliches Brod sorgen. Und so glauben wir es trotz diesen kleinen Angelegenheiten, trotz den provinciellen, engen, weltarmen Bedingungen, aus denen Signorelli's Leben hervortrat und denen es wieder anheimfiel, wenn Vasari sagt: „Luca war ein Mensch von der besten Art, offen und liebreich gegen die Freunde, mild und freundlich im Umgang mit Jedermann und überdies gefällig gegen jeden Besteller und ein zugänglicher und leichtverständlicher Lehrer (*facile nell' insegnare a' suoi discepoli*). Er lebte splendid und liebte sich gut zu kleiden". — In der früheren

Ausgabe heisst es: „Er kleidete sich immer in Seide". — „Wegen seiner Vorzüge stand er daheim wie draussen stets in höchsten Ehren". — Und ebenda leitet Vasari die Lebensbeschreibung Signorelli's mit folgenden Worten ein: „Ein Mensch, welcher von Haus her gutartig ist, braucht zum Leben keine Kunststücke; denn er trägt die Verdriesslichkeiten der Welt mit Geduld und ihre Wohlthaten erkennt er als Gaben des Himmels. Aber in Menschen von böser Natur vermag der Neid, dieser Ruin des Strebenden, so viel, dass ihnen die Dinge Anderer, auch geringere, stets bedeutender und besser erscheinen als die eigenen. Deshalb wird er zum grossen Unglück derjenigen, welche mehr aus Eifersucht, um anderes Ansehen stolz zu überflügeln, ihre Arbeit thun, als um etwas Nützliches und Gutes zu Stande zu bringen. Dieser Fehler hatte wahrhaftig im Cortonesen Luca keine Macht, der immer seine Kunstgenossen liebte uud sich gerne mit einem Mitarbeiter abgab, wo er einen Vortheil für die Kunst selbst erblicken konnte. Und so brav war sein Wesen, dass er sich zu keiner Sache hergab, die nicht gerecht und rein war. Aus diesem Grunde, weil er ihn als einen wahren Ehrenmann erkannte, erwies ihm auch der Himmel eine grosse Gnadenfülle".

Seine Kunst und Phantasie

in ihrem Verhältniss zur Renaissance überhaupt.

Der Umstand, dass Signorelli ein Kleinstädter von der umbrischen Grenze war, hatte einen bestimmenden Einfluss auf sein Leben und Wesen. Er wurde so nicht nur fahrender Schüler und, herangereift, Wandermaler, sondern seine Phantasie, seine Kunst wurde deshalb so und nicht anders, wie sie war.

Cortona's Entwickelung zu einer selbständigen Stadtgemeinde ging, wie wir gesehen haben, sehr rasch zu monarchischer Concentration über. Demokratische Anläufe missglückten. Und als das Ansehen der fernen deutschen Kaiser immer mehr verblasste, während die Päpste sich immer mehr ihrer anderen Weltherrschaft begeben und auf den profanen Boden gewöhnlicher, beschränkter Obherrn stellen mussten, da gelang es der müden Grenzstadt an der grossen Heerstrasse nicht wie manchem ihrer Nachbarn mit einem ausserordentlichen Gewaltmenschen an der Spitze ihr Gebiet zu vergrössern und sich zu einem eigenen, fruchtbaren Leben aufzuraffen, sondern sie fiel der überlegenen Macht von Florenz zum Opfer. Doch in dieses ihr Schattenleben drang täglich der Lärm und Feuerschein des gereizten Strebens rings umher und der radicale Entschluss der Selbsthülfe, die Parole der neuen Zeit, musste wenigstens den Einzelnen als solchen auch hier erfüllen. An Mitteln, die zum Ziele führten, konnte es ihm auch hier nicht fehlen. Schwert und Dolch, Kühnheit und List, Gedankenfreiheit und Wissenschaft, Kunst, feine Sitte und Genussleben konnten ihm Genugthuung bringen. Ein Schritt vor das Thor und über die nahe Grenze und der Cortonese hatte zu rechnen mit den Zuständen und Begebenheiten, welche unternehmende und üppige, launische Tyrannen, schweifende Söldner, verzweifelte Bauern, Strolche und Raubthiere schufen.

Was das für ein wildes Leben war in diesen Bergstädtchen, dies hat uns zum Theil schon die Betrachtung der Blutnacht in Perugia gelehrt. Doch dort stand es noch nicht am schlimmsten. Noch frecher schossen die Scheusslichkeiten in kleineren Dynastien in's Kraut.

Die meisten dieser Fürstenthümer sind von Condottieri erworben. Die Herrschbegier und die Macht war Soldatensache und allerwegen begegnete man den reisigen Gestalten, durch welche sie in's Werk gesetzt wurde. Theils war das Land vom fernen Brodherrn anstatt der Bezahlung dem siegreichen Bandenführer verliehen, theils war es von diesem mit Gewalt in Besitz genommen, sei es nun, dass er hiebei als Ansässiger von einem natürlichen Parteianhang unterstützt wurde oder als Fremder sich die nöthigen Diener und Freunde zu erzwingen verstand. Ein solcher Fürst gewordener Soldführer pflegte aber seinem Beruf treu zu bleiben und in Kriegen anderer, besonders grösserer Staaten seine Solddienste dem der beiden Gegner anzubieten, an dessen Gönnerschaft ihm am Meisten liegen musste. Daneben gab es Bandenführer geringeren Schlages, unstet irrende, heimatlose Abenteuerer. Sie lebten von der nächsten besten Gelegenheit, sei dieselbe nun Sold oder Fehde und Raub auf eigene Stücke.

Die Verwilderung wie die geistige Energie dieser Menschen war die natürliche Consequenz ihres blutigen und riscanten Geschäftes. Das Patronat des Brodherrn war sowohl ihre Furcht als ihre Hoffnung. Glück hatte den Argwohn, Unstern die Rache zur Folge und beide konnten das Leben kosten. Dass sie, derart von Gefahren und Tücken umgeben, teuflisch wurden, war kein Wunder, aber ebensowenig, dass mancher von ihnen eine geistige Kraft und Ueberlegenheit an den Tag legte, welche Truppen und Bürger nicht nur beherrschte, sondern auch feurig belebte und zu Ruhm und Glanz emporhob.

Hauptschauplatz der italienischen Kriege jener Zeit und hiemit des dortigen Söldnerwesens war Umbrien und hier war es besonders Città di Castello, wo tüchtige Mannschaft herangeschult wurde. Nachdem Alberico da Barbiano die fremden Compagnien durch inländische Soldschaaren verdrängt hatte, begannen hier die Vitelli im Jahre 1497 ihre Leute, die sie zuvörderst aus der Stadt selbst und ihrer Umgebung recrutirten, nach Art der deutschen Landsknechte einzuüben, indem sie dieselben mit langen Piken bewaffneten. Einen merkwürdigen Zug, der, so conser-

vativ er ist, doch für das individualistische Streben der Renaissance zeugt, wissen wir von Paolo Vitelli. Er trat mit einer wahren Erbitterung gegen die neu eingeführten Handrohre auf, welche die Tapferkeit des Einzelnen nivellirten, während er die Mörser gelten liess. Den gefangenen Schiopettieri wurden auf seinen Befehl die Augen ausgestochen und die Hände abgehackt. — Es ist eine Kleinigkeit, aber es ist beachtenswerth, dass zu Handen der Kriegsknechte, welche Signorelli mit ersichtlicher Vorliebe malte, keine Schusswaffe, sondern nur Pike und Lanze, Schwert und Dolch, Schild und Harnisch, Armbrust und Bogen bemerkbar ist. Sei es nun, dass er — gleich den übrigen italienischen Malern seiner Zeit, welche durchweg keine Schusswaffen malen — hierin die Gesinnung Paolo's theilte, oder von archaistischem Classicismus beherrscht war, jedenfalls ist der blosse Umstand hervorzuheben, dass er mit den Vitelli, wie Vasari erzählt, bekannt, dass er Bürger in Città di Castello war. Hier in dem Soldatenstädtchen konnte sich sein Auge an die martialischen Erscheinungen gewöhnen, hier konnte er sich dieselben Modell stehen lassen. Doch auch anderwärts fand diese seine Neigung zum Heroischen reichliche Nahrung. In Cortona und Arezzo lag florentinische Besatzung, in Loreto seit Callixtus III. päpstliche zum Schutze gegen Türkenüberfälle; in Rom konnte er beim siegreichen Einzug des Heeres im Jahre 1484 Truppen von aller Herren Ländern sehen, selbst Sarazenen, deren Tracht denn auch auf seinen Darstellungen nicht fehlt[1]). In Florenz wurde seit 1496 das Soldatenwesen durch N. Macchiavelli zu neuem Schwung gebracht. Man führte die deutsche Exercirweise ein und den Trommelschlag. Waren es ja zumeist deutsche, schweizerische Soldschaaren, welche im französischen Heerzuge Ende des 15. Jahrhunderts dem etwas theatralischen Geplänkel der Italiener ein Ende gemacht und ernstliche, folgenschwere Schlachten geschlagen hatten. Blickt man die resoluten Gestalten in Signorelli's Bildern an, so möchte man darauf wetten, dass er die drallen, rauhen Bursche deutscher Mannschaft nicht minder zum Muster genommen, als sehnige, grausame Spanier und schwungvolle Italiener[2]).

---

[1]) Sarazenen kommen übrigens schon auf Bildern des XIV. Jahrhunderts vor, so bei Ambrogio Lorenzetti u. A.

[2]) Ueber die Tyrannen, Condottieri nnd Söldner vgl.: J. Burckhardt, Cultur der Renaissance S. 5—27, 78—80, 104—108, 183; G. Canestrini, Documenti p. s. a. st. d. milizia Italiana, Bd. XV des Archivio storico; E. Ricotti, St. d. com-

Militärische Typen und Gesten schwebten ihm vor und zwar besonders in der anliegenden Tracht mit bunt gestreiften Hosen und kurzen Jacken, wie sie damals in Italien üblich war. Sie schien ihm besonders zu gefallen, weil sie die Körperformen und das Muskelspiel klar erkennen lässt. Die farbige Halbtheilung, *mi-parti* (zerhouen Tuoch) genannt, welche besonders an den Hosen beliebt war, konnte durch das leicht überwundene Hinderniss, das sie der plastischen Betrachtung bereitet, seiner Darstellung nur um so grösseren Reiz verleihen. — Doch nicht nur in seinen Kriegsknechten und Knappen erkennen wir das Vorbild der Söldner, sondern auch in seinen Teufeln und Erzengeln, in seinen Männergestalten überhaupt. Besonders der straffe, grätschbeinige Stand und gewisse stark ausholende Haubewegungen mit der Hellebarde und dem zweihändigen Schwert scheinen seiner Phantasie so zugesagt zu haben, dass sie in seiner Kunst stereotyp wurden.

Aber nicht nur das Kriegerische, Wehrbare, Cholerische in Signorelli's Phantasie konnte die erste Anregung dem umbrischen Leben, dem dortigen Tyrannenregiment und Söldnerthum entnehmen, sondern die Geschlossenheit seines Charakters überhaupt, der Naturpanzer, mit dem sein Wesen originell wurde, seine Persönlichkeit im absoluten Sinne steht damit in Verbindung. In den Köpfen jener italienischen Fürsten entwickelte sich der moderne Individualismus mit einer Kraft, welche schliesslich auch auf die Beherrschten überging. Der Künstler und Höfling, der Beamte und Soldat musste sich wehren, den Augenblick blitzschnell erfassen, immer bereit sein lernen. „Auch ihr Lebensgenuss," sagt Burckhardt[1]), „wird ein durch geistige Mittel erhöhter und concentrirter, um einer vielleicht nur kurzen Zeit der Macht und des Einflusses einen grösstmöglichen Werth zu verleihen." Die Kleinstaaterei, die Wirren und ewigen Reibungen, die Verbannungen und das freiwillige Exil, Alles dies war der eigenartigen Entwicklung des Einzelnen, sofern wir von ihrem sittlichen Gehalte abstrahiren, eher förderlich als schädlich. „Der Kosmopolitismus, welcher sich in den geistvollsten Verbannten

---

pagnie di venture; A. Fabretti, capitani venturieri dell' Umbria. Dass die deutschen Söldner den Italienern nicht allzu zahm und phlegmatisch vorkamen, dies beweist eine von Gregorovius (VIII, 369) citirte Aeusserung aus Jovius, Hist. III, 34: „Quum Romana plebs — insolentiam Gallorum, minaces accentuque superbas voces, et feros Germanorum vultus ferre non posset".

[1]) Cultur der Renaissance S. 106.

entwickelt, ist eine höchste Stufe des Individualismus"[1]). Und auch die unvermeidliche Wanderschaft des Künstlers musste diese Eigenschaft entwickeln. Ghiberti sagt: „Nur wer Alles gelernt hat, ist draussen nirgends ein Fremdling; auch seines Vermögens beraubt, ohne Freunde, ist er doch der Bürger jeder Stadt und kann furchtlos die Wandelungen des Geschickes verachten"[2]).

Allein dieser Antheil, den die staatlichen Verhältnisse an der Entwicklung der Persönlichkeit, an der Verschärfung der Phantasie hatten, erscheint gering neben den geistigen Aufreizungen, welche der Widerspruch mit dem religiösen Cultus hervorrief. Der weltlichen Beschaffenheit des umbrischen Lebens steht als schroffer Contrast die geistliche gegenüber. Die fromme Zerknirschung und Bussfertigkeit war dort ebenso ausserordentlich wie der tobende Blutsinn und Frevelgeist. Beide wohnten hart nebeneinander und lösten sich in unvermitteltem, raschem Wechsel ab. Das Seraphische des heil. Franciscus, seine sinnige Beschaulichkeit, sein Lob der Armuth und Demuth, sein ganzes mönchisches Wesen, das wir so begreifen, wenn wir das träumerische Thal hinter der Burg von Assisi besuchen, scheint auf die umbrischen Landsleute inniger und nachhaltiger gewirkt zu haben, als auf die ferner stehenden. Denn Umbrien und das sienesische Gebiet ist Hauptschauplatz der Heiligen und Bussprediger, der S. Caterina, des S. Bernardino, Alberto da Sarzana, Giovanni Capistrano, Jacopo della Marca, Roberto da Lecce. Besonders Perugia wird häufig von solchen Predigern heimgesucht. Durch den Reichthum an Klöstern und Gotteshäusern, durch die vielen frommen Gelübde und Schenkungen, durch den Character der altsienesischen wie der nachfolgenden umbrischen Malerei ist dieser innerliche Geist bezeugt, und ausserdem durch die enge Verbindung der Bürger mit den geistlichen Genossenschaften. Auch Signorelli machte hievon keine Ausnahme, er war in Cortona geistliches Ordensmitglied, Vertrauensmann der barmherzigen Brüder, hatte unter den Nonnen Verwandte, kam in wiederholte Berührung mit Bischöfen und sein bedeutendster Vorgänger unter den Künstlern, welche in Cortona wirkten, der andächtige Fra Angelico da Fiesole war selber Dominicaner.

Die associative Tendenz der Kirche war freilich, mit den weltlichen Umwälzungen verglichen, mittelalterlich conservativ und

[1]) Cultur der Renaissance S. 108.
[2]) Vasari-Lem., I, XXIX.

wirkte solchermassen keineswegs auf den Individualismus. Aber die Puristen strenger Observanz, die visionären, wahrsagenden, warnenden Capuciner und Nonnen übten innerhalb der kirchlichen Grenzen eine revolutionäre Wirkung, durch welche die Geister persönlich getroffen und gespannt wurden. Neben dem rituellen Gottesdienst mit seiner elementaren Weihe und Sammlung erwachen stets von Neuem die Gebete spontanen Insichgehens. Sowohl diese subjective Erregung als die objective Gemessenheit des Glaubens spiegelt sich in den Gemälden der Zeit, mit besonders evidenter Amphibolie in den Andachtsbildern der Umbrier, welche theils von der sehnsuchtsvollen Zartheit der Altsienesen und Fra Angelico's, theils von der Würde der Giottisten, dann von der naturvollen Sachlichkeit und Strenge des Domenico Veniziano, Pietro degli Franceschi und Verrocchio, von der herben Intensivität Crivelli's inspirirt werden. Auch Signorelli's Kunst zeigt jede dieser beiden Beziehungen, wie wir sehen werden.

Er war gleich seinen Berufsgenossen vor Allem Kirchenmaler. Die Bestellungen zu Altartafeln, Kirchenstandarten, Wandgemälden, welche die geistlichen Genossenschaften und Donatoren an ihn richteten, bildeten die Hauptquellen seiner Einnahmen. Und hiebei ist es wesentlich, dass er so viel auf dem Lande, in kleinen Städten und Burgflecken zu thun hatte. Der Geschmack war hier natürlich, wie Bewusstsein und Bildung, etwas im Rückstand, ein wenig altmodisch und bigott. Man wollte möglichst viele Heiligen um die Madonna herum für möglichst wenig Geld. Die Ansprüche an die künstlerische Vollendung waren wohl nicht sehr hochgespannt. Recht viel Gold und Zierath befriedigten leicht die naive, stofflich derbe Anschauungsweise. Kein Wunder, dass manche Tafel Signorelli's einen fabrikmässigen und nahezu bäurischen Charakter trägt, dass die Composition in archaischer Weise von der zu erstrebenden perspectivischen Evidenz abstrahirt und sich an den schematischen Aufbau der Byzantiner und Gothiker hält. — In vollem Contrast hiezu stehen namentlich die häuslichen Andachtsbilder für Vornehme, welche er in Florenz und Rom zu malen hatte, die Rundbilder in den Uffizien, in der Galerie Corsini und Rospigliosi. Hier konnte er sich ganz als Künstler zeigen, denn die vorgeschriebenen Stoffe waren einfach und unwesentlich gegenüber dem gewünschten Kunstwerthe. Nur um wenige Figuren handelte sich's, um die Jungfrau mit dem Kind, um die friedliche Vereinigung der heiligen Familie in liebe-

voller, ganz durchfühlter Darstellung. Nicht dem öffentlichen Bedürfnisse des Volkes galt das Werk, sondern einer Persönlichkeit, einer privaten Andacht, welche ein ideales Spiegelbild ihres eigenen trauten Beisammenseins sehen mochte.

War es in Umbrien das demokratische Mönchthum, die Askese, die ärmlichere Form der kirchlichen Repräsentation einerseits und die Wildheit des Lebens, der Adelsfehden, die abenteuerliche blutige Wirthschaft der Condottieri und ihrer Approvisionati anderseits, wodurch Signorelli's Stimmung und Künstlerpraxis bestimmt wurde, so bot ihm dagegen Rom vor Allem das Bild der Macht und glanzvollen Erhabenheit der Kirche dar. Die Dinge und Ereignisse, die er am Tiber vorfand, hatten ungleich mehr Allgemeinheit der Bedeutung, wenn sie auch nicht minder kritisch waren. Der Masseneindruck der ungeheuren Volksschaaren, die sich zur Andacht und Huldigung versammelten, der Pomp der Processionen, die grossartigen Messen und Segnungen des Papstes, der dämonische, stolze Herrschsinn desselben, die Kämpfe und Cabalen der Barone und Cardinäle, das Verbrechen und die Frivolität im ehrwürdigsten Gewande und zugleich der unmittelbare Eindruck der alten Roma, das lebendige Gedächtniss der alten Götter und Helden, das antikisirende Denken der Hochgestellten und Humanisten, die allegorischen Spiele, Festgesänge, Triumphzüge, theatralischen Aufführungen, alles dies musste die Phantasie des Malers mächtig bereichern, seinen Horizont ausdehnen, seine Skepsis, sein Denken wecken, sein ganzes Wesen in's Grosse und Bedeutende heben. Auch der Zusammenprall der politischen und culturellen Conflicte musste hier auf der welthistorischen Wahlstatt sein Bewusstsein mit doppelter Kraft bewegen.

Doch nicht in Rom lag der Quellpunkt der Renaissance, sondern in Florenz und auch Signorelli dankt sein Bestes, sowohl die Entwicklung seiner Kunst als seiner Idealität überhaupt der Stadt am Arno. Hier herrschte kein Soldatentyrann und Pfaffenoberster, sondern ein Kaufmann kraft seiner gemeinnützigen wie selbstfördernden Rathsthätigkeit als Günstling und Augapfel der freien Bürgerschaft. Hier vollzog sich die moderne Aufgabe der Staatenbildung in republicanischer, intellectueller Weise. Nicht der Brutalste, sondern der Gescheidteste, Tüchtigste, Edelste sollte regieren. Hier war der Individualismus eine organische Folge der Bildung überhaupt und ihrer inneren Dialektik. Der Krieg des Individuums mit den veralteten Gesetzen und Einrichtungen wurde hier mit Glück geführt. Nur hier konnte der Humanismus

aufstehen, nur hier ein Cosimo und Lorenzo de' Medici, ein Savonarola und Macchiavelli, Marsiglio Ficino und Luigi Pulci.

Wir haben also, wenn wir von den Oertlichkeiten abstrahiren, zwei Strömungen zu unterscheiden, denen das damalige Leben und auch der Geist Signorelli's sich hingab: die christlich-mystische des Mittelalters und die antik-liberale und weltliche der neuen Zeit. Wurde die innere Sammlung von jener bestärkt, so erfuhr auf der andern Seite die pathologische Leidenschaft überhaupt, der Fanatismus insbesondere durch ihre Rigorosität eine Befruchtung, während das einseitige Glaubensprincip wehrloser Liebe die negative Thatkraft, die verwickelte Scholastik der Theologen das objective Denken und Betrachten hemmen wollte. Durch das Vorbild der Alten dagegen wurde die allseitige Ausbildung zum Menschen neu gefördert. Es liess weltmännischen Sittenadel wie Lumperei und Stutzerthum, Tapferkeit, Ruhmsinn wie frivolen Cynismus und Feigheit zur Entfaltung gelangen. Die politischen Zustände bestärkten diesen Dualismus. Der Wechsel der Ereignisse, das himmelhohe, grabestiefe Schwanken und sein Echo im Empfinden, sein Sporn im Begehren warf den Menschen auf der einen Seite tief in den Schooss der Kirche, der klösterlichen Verdüsterung und Verzückung, auf der andern in den Jubel der Feste, in die jähe Bahn rücksichtsloser Kräftemessung.

Doch die Zeitläufe waren nur äusserliche Hebel eines Conflictes, welcher im menschlichen Ahnen und Wollen selbst enthalten war. Man wollte ein Neues und wollte es nicht. Man verwarf das Alte und riss es mit frischer Gluth an die Brust. Die beiden Grundprobleme konnten sich unversöhnlich bekämpfen, aber auch Verbindungen versuchen, sei es nun zu einer friedlichen oder zu einer herben und immer gespannten Freundschaft. Eine rechte Harmonie war in dieser elementar bewegten Jugendzeit unseres modernen Geisteslebens schon deshalb nicht möglich, weil der Hauptstreit sich in jedem der beiden feindlich sich gegenüber stehenden Lager wiederholte. Die religiöse Intimistik widersprach dem kirchlichen Formelwesen, die Askese und Bigotterie nicht nur dem bequemen Liberalismus, sondern auch der Orthodoxie, wiewohl diese ihre Bundesgenossin war gegen jede Vermittlung und wesentliche Neuerung. Anderseits unterschieden sich im Lager der Humanisten die Stoiker von den Epikuräern, die vermittelnden Platoniker von den radicalen Heiden, die weltlichen Realisten von den conventionellen Mythologisten, die Lumpen und absoluten Skeptiker von den Gesammelten und Positiven. Hiemit war auch das

hauptsächliche Verhältniss der neu-heidnischen zur christlichen Tendenz höchst verwickelt. Der Platonismus trat in Fühlung mit der Mystik, das scholastisch-aristotelische Denken mit dem Dogma, der Stoicismus mit der Askese der Dominicaner und Franciscaner, die epikureische Maxime mit der lockeren Sinnesart der höheren Geistlichkeit, des Adels und der Tyrannen. Der Gegensatz hatte zugleich politisch-sociale Bedeutung; denn die Stoiker und Asketen standen mit entschieden demokratischer Haltung auf der Seite des armen Volkes den üppigen Aristokraten im Vatican, an den Höfen, in den Palästen und Bibliotheken gegenüber. —

Wir wollen mit raschen Schritten das Tummelfeld der bedeutenderen Geister jener Zeit durcheilen, um dann auf dieser natürlichen Folie die Weltanschauung, die Persönlichkeit Signorelli's, wie sie sich in seinen Werken offenbart, mit besserem Verständniss betrachten zu können.

Aeusserlich genommen war es das neu beschwingte Studium der antiken Literatur überhaupt, welches dem theils auf arabischem Aristotelismus theils auf spintisirender Dogmatik beruhenden Philosophiren der Scholastiker des Mittelalters in den Weg trat. Allein eben dieses letztere befand sich selbst schon in einem Zustande der Zersetzung und Neubildung, indem es auf die Urschriften des Aristoteles zurückging, indem es sich den alexandrinischen Erklärern derselben anzuschliessen begann. Den aristotelischen Deisten und Naturalisten standen die neuen Theosophen gegenüber. Sie traten gegen die averrhoistische Ueberschätzung des Individuums und Hintansetzung des Allgemeinen auf, indem ihnen die platonische Lehre, vermischt mit neuplatonischen und kabbalistischen Elementen, massgebend wurde. Das Hauptverdienst dieser Platoniker ist aber ihre Seelenhülfe gegen die theologische Seite der Scholastik, die Errettung aus den Schlingen dieses Rattenkönigs zu einem relativ einfachen und naturvollen Idealismus. Die Versöhnung zwischen christlicher und platonischer Anschauung, welche mancher versuchte, hing nothwendig mit einem Rückblick nach dem reinen Wesen des Christenthums zusammen, denn nur so war eine Vergleichung möglich, mochte auch der Anlauf zu christlichem Purismus noch so unconsequent und oberflächlich sein und mochte auch die historische Ursache der Analogie von Christenthum und platonischer Philosophie noch so wenig zum Bewusstsein gelangen.

Dem platonischen Theismus jener Zeit lag eigentlich, wie

P. Villari[1]) mit Feinheit hervorhebt, als seine dunkel vorschwebende Wahrheit, man könnte sagen, als seine uranische Idee, der Pantheismus im Sinne. Den Scholastikern war die aristotelische Lehre von dem unbewussten Zielstreben in der Natur eben recht; G. Plethon aber, indem er nach Plato göttliches Wirken und Vernunft in ihr erblickt, schreibt ihr Zielbewusstsein zu. So erhielt der christliche Gott Vater halb im Traume wieder sein altes griechisches Erbtheil, kraft dessen er die Göttlichkeit der Dinge bedeutet, das Absolute, die göttliche Liebe, welche das Ganze der natürlichen und moralischen Erscheinungen erzeugt. Die mythischen Gestalten der antiken und christlichen Religion werden allegorisch erklärt und sind eigentlich nichts als Symbole der in Plato's und Christi Lehre enthaltenen Wahrheiten. Sokrates wird mit Christus verglichen, die Engel gelten den alten Göttern gleich. Da dieses poetisirende Denken nicht zu voller Abstraction des Wirklichen und seines einheitlichen Wesens gelangt, gefällt es sich in gelehrter Analogieenjagd, in mythologischem Mummenschanz, in jenen paganistischen Sinnspielen und Triumphen; müssigen, häufig sehr phantasielosen Gestaltungen, über denen aber ein mystisches Etwas, ein Numen schwebt, das zum Theil wenigstens aus dem latenten Pantheismus zu erklären sein mag.

Wohl das wichtigste Zeugniss desselben bildet trotz ihrer Verworrenheit und unphilosophischen Haltung die Theologia Platonica des Marsiglio Ficino. Gott zeugt die sinnlichen Seelen der Dinge und die übersinnlichen, unsterblichen der Engel. Diese erzeugen ihrerseits die dritten Wesenheiten. Von ihnen empfängt der Mensch die leibliche Seele als seine dritte Wesenheit, von Gott selbst die unsterbliche Seele. Gott ist also im Grunde die geistige Einheit der Welt überhaupt. Mit ihm steht der Mensch in unmittelbarem Rapport, aber auch unter dem Einfluss der natürlichen Dinge. Steine, Gestirne, Pflanzen beherrschen sein Blut und Schicksal. So stand die platonische Weltanschauung der Renaissance in engem Zusammenhang mit den gleicher Zeit herrschenden Geheimlehren, mit Astrologie und Magie.

Auch Pico della Mirandola gehört trotz seiner 12 Bücher *adversus astrologos* zu den Anhängern Ficino's und ist in anderer Hinsicht ebensowenig frei von mystischem Anflug wie sie alle.

---

[1]) Niccolò Machiavelli, deutsch von B. Mangold, 1877, I, 162.

Ein viel citirter Satz[1]) aus seiner Rede über die Würde des Menschen möge hier erwähnt sein, weil er eine bestimmte Vorstellung gibt, wie das platonisirende Denken mit dem Aufleben der Subjectivität und Naturliebe zusammenhing: „Mitten in die Welt", spricht der Schöpfer zu Adam, „habe ich dich gestellt, damit du um so leichter um dich schauest, und sehest Alles, was darinnen ist. Ich schuf dich als ein Wesen weder himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich allein, damit du dein eigener freier Bildner und Ueberwinder seiest; du kannst zum Thier entarten und zum gottesähnlichen Wesen dich wiedergebären. Die Thiere bringen aus dem Mutterleibe mit, was sie haben sollen, die höheren Geister sind von Anfang an — was sie in Ewigkeit bleiben werden. Du allein hast eine Entwicklung, ein Wachsen nach freiem Willen, du hast Keime eines allartigen Lebens in dir." Die Worte sind zugleich deshalb interessant, weil sie sowohl den pantheistischen Keim als den Antheil des Christenthums erkennen lassen, welcher die Weltanschauung dieser Platoniker charakterisirt.

Auf der Verbindung und Wechselwirkung von platonischer und christlicher Mystik beruht der romantische Anhauch, den die paganistischen Erzeugnisse der damaligen Künstler und Poeten tragen, auf ihr zum Theil auch das plastische Gepräge ihrer christlichen Darstellungen. Doch hier auf ästhetischem Gebiete handelt es sich wieder um den vollen Gegensatz der Antike. Ihr Einfluss ist zwar ganz heterogener Natur; auf denselben ist das Bedürfniss, Cultus und Redeform der Prediger wie den Glauben selbst von allem Eitlen und Unechten zu reinigen, nicht minder zurückzuführen als die Ueberwucherung der Symbolik, die ciceronische Phrase, der Schwulst, die gelehrte Citirwuth. Nur war es eben das Bessere an der Antike, ihr ursprüngliches und frisch geahntes Wesen, was das Naturstreben der Renaissance hervorrief, was das Volgare über das Latein, die Feuersprache Savonarola's über die Rhetorik Fra Mariano's siegen liess. Das gerade, lautere Wort und Bild stand der schönen Phrase und Formel gegenüber, die Emancipation des Fleisches der Kreuzigung und Verläugnung desselben, schlagfertige Energie dem lammfrommen Dulden im Herrn, Universalität, Kraft und Fülle des Dasein's jeder Einseitigkeit und rigoristischen Hemmung.

Wie heiss dieser Lebensdrang die Geister ergriff, dies ersehen

[1]) Vgl. J. Burckhardt, C. d. R., S. 282.

wir nirgends besser als aus Lorenzo Valla's Schrift *de voluptate*[1]). In zwei besonderen Abschnitten spricht er von der menschlichen Schönheit. Er preist die Stärke und Tapferkeit eines Hercules, Theseus, Hector, Ajax, eines Glaucus, Doriphon, Milo, Polydamas, Nicostratus. Die schönen Männer wie Narcissus, Hermaphroditus taugen nichts in Sonne, Staub und Waffenhantirung, sie würden dabei sich selber ungleich, d. h. unschön. *Viribus enim res, non pulchritudine agitur.* Aber die Schönheit ist doch das Höchste. Sie ist geheimer Beweggrund, Ursache und Ziel allen Kampfes, daher steht sie über der Kraft. Um einer Helena willen wurde der trojanische Krieg geführt. Die Schönheit ist nie ohne Gesundheit und Stärke, diese aber häufig ohne jene. Sie ist, wie Ovid sagt, das Geschenk der Gottheit, d. h. der Natur (*dei munus, id est naturae*). Wer ist der Thor, der behauptet, die Natur habe uns hiemit nicht geehrt, sondern betrogen? — Und wenn Wohlsein und Kraft, Festigkeit und Schnelle des Körpers nicht zu verschmähen ist, warum soll die Form zu verschmähen sein, deren Wohlthat so unverkennbar unseren Sinnen eingeprägt ist? Nicht umsonst rühmt Homer die Erhabenheit der Glieder (*membrorum dignitatem*) eines Agamemnon und Achilles als ein beneidenswerthes Gut, das in hellem Lichte vor die Augen der Menschen herausgestellt werden soll (*quasi in luce atque in oculis hominum collocandum*). Die Schönheit ist aber vor Allem eine Gabe des Weibes. Was ist holder und lieblicher als ein reingeformtes Weiberantlitz? Nicht minder jedoch ist die weibliche Gestalt bezaubernd. Wozu die Verhüllung? Gibt es etwas mehr Entzückendes, als auf dem Caelius das Bild der Diana, wie sie mit ihrem Gefolge in der Waldquelle sich badet und von Aktäon überrascht wird? *Quamquam Juvenalis dicit, ubi uclari pictura jubetur. Sed cur uelentur; quae forsitan meliora sunt? ut ait Ovidius quaeque latent, meliora putant.* Wenn wir den Weibern, welche gefällig von Angesicht, Haupthaar und Busen sind, erlauben, diese Theile zur Schau zu tragen, warum sind wir ungerecht gegen solche, welche nicht an diesen Theilen aber an anderen wohlgethan sind? *Ausim mediuffidius affirmare, nisi foedae simul et emeritae mulieres reclamarent, ac uelut facto agmine impetum facerent, utpote quae numero uincunt formosas uel nudas uel seminudas, per urbem utique in aestate incessuras,*

---

[1]) Laurentii Vallae de voluptate ac vero bono libri III., Cap. XXI, S. 20ff.: „De pulchritudine uirorum".

quod utinam, ut pro me dicam, hoc a uiris fieri permitteretur, et plus bellas corpore quam deformes, teneras quam exiccatas audiremus. Nam si his foeminis quae pulchrum capillum, pulchram faciem, pulchrum pectus habet, has partes denudatas ferre patimur, cur in eas injuriosi sumus, quae non iis partibus, sed aliis pulchrae sunt?

Der frische Zug zum Nackten, welcher die Malerei und Plastik der Renaissance beherrscht, hängt also einerseits mit dem Epikureismus der philosophirenden Humanisten zusammen, anderseits mit der Hinwendung zur antiken Kunst, wie dies in dem so eben Citirten das Beispiel des Dianabildes erweist. Kunst und Wissenschaft standen hiebei in Wechselwirkung. Diese weil sie ästhetischen Wesen's war, jene weil sie wahrhaft human werden wollte im Unterschied von der traditionellen Transcendenz. Gerade diese Seite des Paganismus musste der künstlerischen Anschauung willkommen und günstig sein. Die antiken Statuen, welche jetzt in Folge der Anregung desselben mit neuem Erstaunen betrachtet und studirt wurden, waren ja zumeist nackt und gaben so ihrerseits Anlass, Aehnliches, d. h. den unbekleideten Menschenleib darzustellen. Das Actstudium entschuldigte sich mit der überlieferten Erscheinung der antiken Mythengestalten und mit ihrem uneigentlichen, exceptionellen Wesen. Götter und allegorische Figuren brauchen sich nicht zu schämen, das sind ja nur Spielereien. Giacomo della Guercia, Donatello, Pietro degli Franceschi, Verrocchio, Antonio d. Pollaiuolo waren die Ersten, welche sich mit Wucht auf die Darstellung des Nackten warfen und ihnen folgte hierin in eigener Weise Signorelli. Vasari hebt seinen Antheil an der Erfüllung dieser Aufgabe mit Recht hervor: *Mostrò il modo di fare gl' ignudi, e che si possono si bene, con arte e difficultà, far parer vivi.* Seine künstlerische Absicht ist jedoch, ähnlich wie die A. d. Pollaiuolo's — auf die *dignitas membrorum* gerichtet. Er hat mehr die feste, tapfere Männlichkeit im Auge als die weibliche Grazie — im Unterschied von Valla; aber nackt gefallen ihm wie diesem auch Beide, Mann wie Weib, besser.

Es erübrigt uns noch ein vergleichender Blick auf die Poesie der Zeit. Hier ist nun der materielle Contrast der Stoffwahl, der die mittelalterlichen Lauden und Mysterien von den Sylvae, Ballate, Madrigali, Trionfi und allegorischen Sinnspielen unterscheidet, von ganz besonderem Interesse für uns, weil wir da in dieselbe Kluft sehen, welche die Andachtsbilder über den Altären, die Freskencyklen biblischen, legendarischen oder dogmatisch-

symbolischen Inhaltes von den Götterbildern und frei menschlichen Allegorien scheidet.

Die beste Heimat der kirchlichen Lieder, welche man „*Laude*“ nannte, war das fromme Umbrien. A. Reumont spricht sich in seinem Werke über den Magnifico (I, 594) umständlich über diese Dichtgattung aus: „Die populäre geistliche Poesie war so alt wie die Sprache des Dante'schen Zeitalters und Fra Jacopone von Todi, welchem man den wenn nicht grossartigsten doch rührendsten lateinischen Kirchengesang des späteren Mittelalters zuschreibt, schlug in seinen Cantiken den Ton an, der drei Jahrhunderte lang in den Lauden oder Lobgesängen fortgeklungen hat. Fra Jacopone aber pflanzte selber nur die seit Franciscus von Assisi lebendig gebliebene Tradition fort. Die grosse Zahl der Brüderschaften, die sich namentlich nach vollbrachtem Tagewerk in Kirchen und Capellen und vor den Madonnenbildern an den Strassenecken versammelten und Lieder sangen, die zahlreichen Bittgänge und Wallfahrten, abgesehen selbst von solchen, welche wie die Züge der Weissen Büssenden, ganze Ortschaften und Städte in Bewegung setzten, die häufigen Abendandachten, an denen auch andere als die Mitglieder der Confraternitäten sich betheiligten, lauter Aeusserungen frommen Sinnes und religiösen Bedürfnisses nach Mühe und Unruhe des Tages, alles dies musste zum Aufkommen einer Volkspoesie mitwirken, die namentlich im 15. Jahrhundert reiche Blüthen getrieben hat“. Die älteste Schola der Laudesi in Florenz bildete sich schon im 12. Jahrhundert. Aus ihr gingen die Gründer des Serviten-Ordens hervor. In Siena, „wo, gleichwie im anstossenden Umbrien, inmitten aller nicht selten butigen bürgerlichen Unruhen ein eigenthümliches von Mysticismus durchdrungenes Geistesleben sich entwickelt und lange erhalten hat“, wurde der Laudengesang seit dem 14. Jahrhundert von den Jesuaten, dann von der Brüderschaft der Bianchi gepflegt. Die bedeutendsten Laudendichter sind Feo Belcari und Girolamo Benivieni. Die folgenden Proben, welche ich einer italienischen Laudensammlung[1]) entnehme, mögen zur näheren Vorstellung dieser Gattung dienen:

Maria, piena d'amore,
Oh quanto son contento
Quand' io ti veggo o sento
Nel mio gelido core!

[1]) Laude spirituali di Feo Belcari e di altri, Firenze, 1873, S. 69, 217, 276.

Oh quante grazie e doni
Ho io già conseguito:
Pe' tuo' meriti buoni
Sono stato esaudito
In ogni mie partito.
Tu se' refugio mio
Deh priega per me Iddio,
Che mi die 'l suo splendore.

O felice peccata
Dall' umana natura!
Che tu sie' esaltata
Sopr' ogni creatura:
Vergine, madre e pura
Per noi da Dio eletta:
Regina benedetta,
Donami il tuo fervore.

Non ci avere in disgrazia,
O Maria graziosa,
Deh 'mpetra per noi grazia
Da Dio, o Madre o Sposa,
Tu, che puoi ogni cosa,
Vogli ogni cosa fare,
Per farci perdonare
Ogni commesso errore.

Quando riguardo el nostro viver rio,
O martir San Bastiano,
Credo che siano nell' ira di Dio,
O fame grande, o pestilenza o guerra
Manda el signore a' popoli scoretti:
Deh priega, San Bastian, per questa terra,
Ch' è tanto afflitta pe' nostri difetti
Da nuove pene ed angoscie e sospetti:
Misericordia omai
Che ponga fine a' guai el sommo Iddio.

No' sappiam ben, che 'l nostro fallir tanto
Meriterebbe maggior punizione,
Ma odi, o caro padre el nostro pianto
E priega Iddio per la sua passione,
Che ci perdoni tante offensione
E che c' infiammi el core
Del suo perfetto amore e buon disio.

Deh mostra el corpo tuo sì vulnerato
Al buon Gesù, da que' pungenti strali,
Chiedi merzè, ch' ognun sie liberato
Pel tuo martirio da cotanti mali:

Così ci guardi da' vizj mortali,
E dal dimon fallace,
Acciò, che buona pace abbiam' con Dio.

Eine Lauda von Feo Belcari enthält folgende Strophen:

O anima accecata,
Che non trovi riposo,
Tu se' da Dio odiata.

Pel tuo viver vizioso
Gesù Cristo, tuo sposo,
Tu hai perduto: non chiedi aiuto,
Nè pace nè merzè
Omè omè omè, timor di Dio non c'è.

Vedi l'Italia in guerra
E la carestia grande,
La peste Dio disserra
E 'l suo giudicio spande:
Queste son le vivande
Della tua vita cieca ed ismarrita
Per la tua poca fe, omè omè omè.

Astrologi e Profeti,
Uomini dotti e santi,
Predicator discreti
T'han predetti e tuo' pianti:
Tu cerchi suoni e canti
Perchè se', stolta, ne vizi involta:
In te virtù non è, omè omè omè.

Ritorna a Gesù Cristo,
Ed alla madre pia,
Lascia il costume tristo
E la tua mala via.
La Vergine Maria
Piena di grazia: mai non si sazia
Pregare Dio per te: omè omè omè.

Wir unterscheiden in der Stimmung dieser frommen Lieder wie überhaupt in der Frömmigkeit der Zeit die frohe Lobpreisung und den herben, verzweifelten Jammerruf. Die Form der Madonnenandacht hat häufig einen erotischen, petrarchischen Anflug und die sehnsuchtsvolle Zierlichkeit, womit die Lauden ihr Worte leihen, sehen wir getreulich wieder gespiegelt in den Altarbildern der Altsienesen, des Perugino und Luca della Robbia. Selbst Signorelli steht in Fühlung hiemit; doch neigt er wie die

meisten Florentiner mehr nach der negativen Seite der Frömmigkeit, nach der strengen, schicksalschweren, leidenden Auffassung. — Auf den Zusammenhang der Mysterien mit der Malerei und speciell mit gewissen Darstellungen Signorelli's werden wir anderen Ortes zu sprechen kommen.

Auch Lorenzo de' Medici dichtete Lauden und psalmenähnliche Orazioni; aber bedeutender steht er als humaner Dichter da. Seine Canzoni a ballo, Trionfi, Carri und Canti carnascialeschi, seine Selve d'amore, seine Ambra und Caccia col falcone stehen in vollem Gegensatz zur geistlichen Poesie, obgleich die Lauden häufig dieselben Melodien hatten wie die Ballatetten. Jedoch beherrscht die paganistisch-weltlichen Dichtungen Lorenzo's, Benivieni's, Poliziano's, Sannazaro's im Unterschied von der classischen antiken Phantasie und mit leichter Anlehnung an die alexandrinische und spätrömische eine unruhige Subjectivität, welche der kirchlichen Empfindung die Hand reicht. Die arkadischen, idyllischen Gedichte, selbst ganz kurze Madrigale, die nur ein Bild geben, etwa wie Mädchen tanzen, Hirten ausziehen u. dgl., haben manchmal einen leisen Zug elegischer Wehmuth, welcher der christlichen Gefühlsweise verwandt ist. Andererseits waltet in den Festgesängen, Turnierbeschreibungen, Epopöen, mythologischen Dramen ein pathetischer Schwung oder ein ironischer Spott, der nur aus der heissen Zusammenwirkung christlicher und heidnischer Culturelemente erklärt werden kann.

Der burleske und satyrische Geist wiegt entschieden vor im Morgante maggiore des Luigi Pulci. Morgante ist ein Riese, der mit seinen Brüdern auf einem Berge in den Pyrenäen haust, wo er sich die Langeweile vertreibt, indem er grosse Steine und Felsstücke auf ein Kloster im Thale wirft. Da kommt Roland zum Besuch. Er steht gerade beim Abt im Hof, als wieder die Steine geflogen kommen. Der Abt nimmt den Helden rasch unter Dach und klagt ihm über dies fallende Manna. Roland steigt zu Berge und tödtet zwei der Riesen. Morgante aber, welcher kurz vorher einen bösen Traum hatte, wo ihn nicht der Hülferuf nach Mohamed, sondern der nach Christus schützte, kämpft nicht, sondern verlangt von ihm die Taufe und geht mit ihm hinab in's Kloster. Hier findet er unter den Waffen die alte rostige Stahlhaube eines anderen getödteten Riesen, welche ihm passt, reisst einer früher von ihm zerschellten Glocke den Schwengel aus und begleitet, so bewaffnet, seinen Herrn Roland. In einem verzauberten Schloss hilft er ihm aus den Armen eines Teufels, den er schrecklich

durchprügelt und wieder in sein Grab drückt, woraus ihn Roland befreit hatte. Dann möchte er in die Hölle hinunter, um mit allen Teufeln zu raufen, dem Minos den Schweif abzuhauen, dem Charon den Bart zu zausen, den Cerberus und die Furien mit der Faust niederzuschlagen und dem Belzebub laufen zu lehren, schneller als ein syrisches Dromedar. Roland bringt ihn schwer davon ab. In einer spanischen Schlacht trommelt er mit seinem Glockenschwengel auf den Köpfen der Feinde, dass sie mehr Funken sehen, als im August Glühwürmer. Von diesem Geschäfte kehrt er zurück mit Lanzen und Pfeilen gespickt wie ein Stachelschwein. Am Hofe Karl's des Grossen streckt er in wüthendem Zweikampf den wilden Riesen Vegurto nieder. Während Roland in Asien herumirrt, hilft er sich in Frankreich weiter, macht Bekanntschaft mit dem lümmelhaften Riesen Margutte und wandert mit demselben gen Babylon. Hier sieht er seinen Herrn von Weitem herankommen, wirft vor Freude seinen Glockenschwengel hundert Ellen hoch in die Luft und fängt ihn mit einem Sprung wieder. Bei der Belagerung der Stadt macht er sich nützlich, indem er an einem dicken Thurm so lange rüttelt, bis dieser einfällt. Auf der Heimfahrt springt er einem Walfisch, der das Schiff umwerfen will, auf den Rücken und schlägt ihm mit dem Schwengel den Schädel ein.

Dieser drastische Glockenschwengel des Morgante maggiore spuckt stark in den Gemälden Signorelli's, am deutlichsten in den orvietanischen Teufeln und Heroen; freilich ohne Beigabe von Humor. Ueberhaupt ist es der sinnlich heroische Zug, den er mit der paganistischen Dichtung theilt. Doch auch das Elegische in derselben ist ihm, wie seine Schule Pan's bezeugt, keineswegs fremd. Das träumerische, gewissermassen hülflose Dastehen seiner Göttergestalten, ihre Senkung von Haupt und Blick oder schwärmerische Aufschau, ihre ganze wundersame Situation wirkt elegisch in einer der umbrischen Frömmigkeit wie dem idyllischen Naturcultus der Alten verwandten Weise; und es wirkt zugleich romantisch vermöge der Mischung von platonischem und christlichem Geiste, der freilich nicht nachweisbar ist, aber deutlich aus der ganzen Haltung des Bildes spricht. Was diese Sehnsucht will, wissen wir nicht, weiss sie selbst nicht. Sie ist nackt in die Natur zurückgekehrt; sie hängt an Quellen, unter Bäumen und Ruinen dem Sinne ihres Dasein's, ihrer Uridee, einer uranischen, paradiesischen Erinnerung nach; sie umgiebt Pan, die natura naturata, — und wenn wir näher zusehen, sind es dieselben

traumhäuptigen Gestalten und weihevollen Geberden, ist es dieselbe Gruppenbildung wie auf einer Altartafel mit Madonna, Engeln und Heiligen. Diese natursinnige, elegische und phantastisch erregte Romantik in der Behandlung antiker Stoffe findet sich schon in einzelnen Werken des Mittelalters, z. B. im Alexanderlied, wo die zauberhaften Mädchenblumen, mit welchen die im Walde lagernden Soldaten beim Mondeslichte tanzen, einmal „die seltsamen Bräute" genannt werden; auch in den allegorischen Darstellungen der altsienesischen Maler. Der bedeutendste Geist in dieser Richtung ist dann unter den Malern Botticelli und ihm schliesst sich also ganz vertraut der energische Signorelli an.

Wir haben mit dem Berührten eine ungefähre Vorstellung von der literarischen Bewegung und von der Gefühlsweise jener Zeit bekommen. Doch müssen wir uns schliesslich mit scharfer Herausstellung des Begriffs fragen: Wie stand es mit dem ethisch-religiösen Gehalte?

Die Italiener waren naturgemäss zu ihrer einheimischen Culturquelle zurückgekehrt, indem sie sich den alten Schriften und Kunstwerken von Neuem hingaben. Als die Einheitlichkeit des Mittelalters dem individualistischen Zersetzungsprocesse zu unterliegen begann, hatten sie kein anderes Heil; denn eine geistige Reformation, welche den Herzen ein neues Ideal eröffnete, kam eben nicht. Savonarola und die ganze Schaar der Warner hatte nur negative Bedeutung. So kehrte man zu den antiken Vorfahren zurück und behalf sich nothdürftig mit Vermittlungen zwischen ihrer Weltanschauung und der christlichen. Mit ihrer Naturbildung übernahm man auch wieder etwas von ihrer Naturbefangenheit, der Ursache ihrer schliesslichen Ohnmacht vor der aufsteigenden Religion der Erlösung. Im deutschen Norden dagegen geschah das Unerhörte einer Gewissensrenaissance. Man hatte hier mit der fremden römischen Cultur das — trotz gewissen Analogieen — noch fremdere Judenchristenthum eingeführt. Es war unter germanischer Leitung zur Weltmacht gelangt, durch germanisches Gemüth potenzirt worden. Aber römische Arbeit war die Hierarchie, welche das unpersönliche Massenleben des Mittelalters schuf. Nun aber schwand dieser heerdenhafte Charakter der Völker, welche mit gesenkten Köpfen den beiden Hirten Papst und Kaiser folgten und über sich den dumpfen Druck des göttlichen Wolkenhimmels spürten. Der ächt germanische Individualismus erhob wieder die Blicke in aller Welt,

in der deutschen Heimat aber war er sittlicher Natur, während ihm in Italien dieses Centrum abging.

Die deutsche Reformatien war in gewissem Sinne auch ein Rückgang zur einheimischen Quelle, ein *„ritornar al segno."* Denn die Verinnerlichung der Religion, der Protest gegen den orientalisch-romanischen Formalismus, die Beschränkung der Autorität auf die heilige Schrift war im Grunde nichts als eine Selbstverdeutschung, eine Wiedergeburt deutschen Wesens, wie denn auch Luther's Bibelübersetzung das Beste an der Reformation ist. Er, Zwingli, Hutten und die andern wurden mit dem Papst und seinen Pfaffen nur kraft ihres nationalen Rechtssinnes und unbestechlichen Wahrheitstriebes fertig.

Das Wesentliche am sittlichen Individualismus der Reformation ist, dass der Menschheit wieder ein *κοινὸς νοῦς* gegeben wurde. Die Mystik konnte dies nicht leisten, weil sie nicht aus dem Nebel der Vision herausgelangte. Die Versuche der platonischen Akademiker, ihre Begriffe der göttlichen Liebe, ihre theosophischen und pantheistischen Ideen hatten keine Energie und keinen volksthümlichen Erfolg; sie wirkten höchstens durch ihre Idealität bestärkend auf den ästhetischen Individualismus der Gebildeten. Luther und Zwingli aber brachten das verlorene Ich innerhalb seiner selbst wieder mit dem Weltgeist in Verbindung durch das positive Prinzip des reinen Glaubens. Um die frommen Werke handelt es sich nicht sowohl als um den frommen Sinn. Der innige Glaube ist die feste Zuversicht, eins zu sein mit dem Herrgott selbst. Kein Pfaffe darf zwischen Gott und den Menschen treten. Ich allein habe die Wahl und allein die Verantwortung. — Der Stoss, den die deutsche Subjectivität mit ihrem Luther gegen die glänzende aber mattherzige Culturbewegung Italiens führte, war grob aber nothwendig und heilsam für die Gemüther trotz dem dreissigjährigen Krieg und allem Weh.

Für den ethischen Zustand des damaligen Italien's sind besonders Macchiavelli und Savonarola bezeichnend. Macchiavelli, der Staatsgelehrte, sah Rettung äusserlich in der Befreiung von der Hierarchie und politischen Einigung des italienischen Volkes, innerlich im radicalen Willensaufgebot ohne ethische Rücksicht. Wer nicht Gutes noch Böses thun kann, ist ein *„uomo triste."* That um jeden Preis, um die ewige Seligkeit! Der einzige Massstab der Handlung ist der Nutzen, den sie dem Staate bringt und nur dieser steht über dem Menschen, dessen Willkür er zügelt, dessen zweckvoller Energie er aber bedarf. Macchiavelli's *„prin-*

cipe", die Idealfigur eines Befreiers und Retters von Italien, soll mit Blut und Eisen helfen, weil nichts Anderes helfen kann. Die Thiere werden durch Gewalt und List beherrscht. Wo die Menschen nicht Gesetzen gehorchen wollen, muss man sie eben thierisch wie Thiere behandeln; dann mag der Principe als Fuchs und Löwe walten. Nimmt man hinzu, dass Macchiavelli zum Bilde dieses Fürstenideals dem Wütherich Cesare Borgia Züge entlehnte, so hat man genug, um die auf negativen, äusserlichen, staatlichen Zweck beschränkte Tendenz Macchiavelli's zu erkennen. Mochte diese auch nur dem Bedürfniss der faulen Situation gelten; jedenfalls genügen die wenigen Spuren in seinen Schriften, welche auf ein positives Ethos hindeuten, nicht, um gar einen sittlichen Heros in ihm zu erblicken.

Während Macchiavelli die empirische Tendenz der Gewaltanwendung, des listvollen Zwanges hegt, wird Savonarola von der absoluten Idee der anticipirten Nemesis hingenommen. In Beiden herrscht die Verneinung vor. Dieses Negative in Savonarola's Wesen haben wir schon wiederholt hervorgehoben und werden darauf einlässlich anderen Ortes zurückkommen müssen. Hier haben wir nach dem positiven Fonds zu fragen. Seine reine Gesinnung, seine Freiheitsliebe und Religiosität sind nicht anzuzweifeln; aber es wäre schwer, irgend ein ergiebiges Princip in seiner Agitation nachzuweisen. Er wirkt mit Begeisterung, ja mit Fanatismus für Reform der Sitten und der Kirche und für die florentinische Unabhängigkeit. Aber das Dogma behält in seiner Anschauung volle Gültigkeit, ebenso die Autorität des Papstes. Er hält nur ein Concil für nothwendig und einen besseren, edleren Papst als den scandalösen Alexander. Und schliesslich entpuppt sich doch ein ächt hierarchischer Pfaffensinn: Das florentinische Volk soll frei bleiben unter der Regierung des neu eingeführten grossen Rathes, damit die gereinigte Religion hier eine Stätte habe und von ihr aus in Italien, in der Welt zur Herrschaft gelangen könne. Solch ein Programm ist zu trivial, um irgendwie mit dem der deutschen Reformatoren verglichen werden zu können.

Obgleich die ekstatische Frömmigkeit Savonarola's keinen frischen Lebenskeim enthielt, so fascinirte sie doch die Geister in ausserordentlicher Weise. Er ist der Einzige, in welchem das religiöse Vermögen des Volkes noch wahre Intensivität hat und deshalb steht auch ein Theil der Humanisten, Dichter und Künstler auf seiner Seite, ein G. Benivieni, Pico della Mirandola, Polizian,

Fra Bartolomeo, Lorenzo di Credi, Andrea della Robbia mit seinen Söhnen, Cronaca u. A.

Es ist auch annehmbar, dass Perugino nicht unberührt von ihm blieb, obgleich er ein Heide genannt wird. Seine Andachtsgemälde, deren schwärmerischer Charakter uns oft wie ein Anachronismus, wie blosse Anempfindung und Affectation vorkommen will, sind doch von Haus her naiv und ehrlich gemeint. Er war Umbrier und stand unbewusst im Elemente der kindlichen, träumerischen Frömmigkeit seiner perversen Landsleute, so dass sein unter Verrocchio geschulter Styl sofort diejenigen Modificationen annahm, welche jener entsprachen. Von Savonarola's Fanatismus hat er nichts, er bleibt weiblich mild im Geiste eines Franciscus von Assisi und Bernardino von Siena. Seine Altartafeln stimmen zu den milden Madonnenliedern (Lauden), die wohl besonders gern vor ihnen gesungen wurden. Diese seine umbrische Gefühlsweise scheint durch die neuen Eindrücke der religiösen Bewegung in Florenz nur wieder geweckt, nicht verändert worden zu sein. Er fährt fort, seine gewohnten Bilder der Gnade zu malen, das sanft geneigte Mitleid, den naiven Mund, die bittenden Augen, die heilige, stumme Wehrlosigkeit, den mährchenhaften Trasimenosee im Hintergrund, die zarten, überirdischen Bäumchen. Bald wird er hierin obligat und buhlerisch, aber er war es Anfangs schwerlich. Auch der würdige Giotto soll im Leben ein Witzbold gewesen sein. Die Phantasiethätigkeit ist unbewusst und kann sich an Stoffen und Harmonieen erfreuen, welche das bewusste Denken ganz gleichgültig lassen. Die religiöse Haltung in religiösen Stoffen kann, wie Schleiermacher (Aesthetik S. 214) sagt, eine blosse Wirkung des Gesammtlebens auf sie sein. Freilich ist die Milde der Ideale Perugino's etwas alterthümlicher Natur; aber gerade die Wildheit der Zeit, der scharfe Sinn des religiösen Fanatismus mochte sich mitunter in Träumereien von ursprünglicher Einfalt und Kindesandacht erholen.

Auch Signorelli bietet uns solchen Widerspruch zwischen Kunst und Leben wie Perugino. Während seine Lebensführung als mild und urban geschildert wird, zeigt seine Malerei meist ein strenges, ja ein eiferndes Antlitz. Allein sein innerer Zusammenhang mit den treibenden Idee'n der Zeit ist ersichtlicher als bei Perugino. Die herbe und resolute, franke Haltung seiner Männergestalten, der todtschlägerische Grimm seiner Teufel stimmt auffallend zu der radicalen Entschlusslehre Macchiavelli's, zur visionären Rachephantasie Savonarola's. Und zwar entfaltet sich hie-

bei ein so braver, tüchtiger Sinn, dass wir uns erstaunt nach der moralischen Zerrüttung des Volkes umschauen, dessen Kind er ist. Er hat etwas von der Geradheit und göttlichen Grobheit Luther's und kommt uns hierin ganz deutsch vor. — Welch ein Widerspruch! Allgemeine Verwilderung und Unsittlichkeit und eine reine, hohe Kunst! Nicht leicht wird es irgendwo erkennbarer als beim Anblick der Gemälde Signorelli's, zuvörderst seines jüngsten Gerichtes, dass die Kunstblüthe dem Italiener ein symbolischer Ersatz für die mangelnde Reformation sein musste, ein illusionäres Surrogat, wenn man will; nur darf man es hiemit nicht zu verächtlich nehmen. Schiller sagt: Der Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus. Dies gilt auch vom Maler. Die Phantasie ist ein Mikrokosmos aller Fähigkeiten des Menschen, seiner ganzen, im normalen Falle seiner besten Weltanschauung. Und so können wir uns, vornehmlich wenn wir die Gebilde der italienischen Maler und Bildhauer der Renaissance betrachten, mit dem Geiste der Nation von Herzen versöhnen; denn da spricht sich wahres Ethos, wahre Religiösität und reine Naturliebe aus. Auf dem neutralen Boden der Kunst haben sich die edelsten Geister vereinigt, um hier bildlich aber ehrlich am Gedeihen, an der Selbstvollendung des Menschengeistes Antheil zu nehmen und sie entfalten hiebei mehr Tiefe und wahres Menschenthum, als die Gelehrten, Politiker, Geistlichen, auch als die gleichzeitigen Poeten Italiens.

* * *

Wir haben die damalige Gährung in Wissenschaft und Literatur, im Denken und Wollen der Menschen betrachtet, und wir finden dieselbe, wenn wir uns nun zur Welt der Anschauung, zum Leben der bildschaffenden Phantasie hinwenden, wieder. Die Geschichte der Kunst unterliegt einem ähnlichen Verhältnisswechsel des schaffenden Subjectes zum kritischen Objecte wie die Wissenschaft. Beide, der Künstler wie der Gelehrte sind zunächst in der Gegenständlichkeit der Natur naiv befangen und suchen die Wahrheit und Evidenz derselben ohne Eigenmacht zu abstrahiren. Dann aber treten sie mit dem wesentlichen Auszug, den sie dem Objecte zu entringen vermochten, zur Seite und geben ihm eine selbständige Entfaltung nach Gesetzen, welche im Verlaufe immer mehr der Autonomie des geschäftigen Ich als der natürlichen Existenz und Gestalt des Gegenstandes entsprechen. Das erste Stadium dieses Processes ist verhältnissmässig normal.

Die Naturbeobachtung verfährt zunächst empirisch nach einer Methode und Systematik, welche in directer Beziehung zum Gegenstande bleibt, so dass die eigene Vernunftwelt und der Verstand der Dinge, soweit er erkannt ist, sich relativ die Waage halten. Das Denken arbeitet jedoch mit Nothwendigkeit weiter und spinnt allmälich mit abgewandtem Blicke eine eigene Welt aus, welche aus der Congruenz mit der Wirklichkeit heraustritt. Aber mit dieser Emancipation vom natürlichen Boden, mit dem Absterben regt sich auch wieder das Bedürfniss empirischer Einwurzlung. Wir haben gesehen, wie die dogmatisch verkünstelte Glaubenslehre innerhalb ihrer eigenen Sphäre und abgesehen von den Sollicitationen des Paganismus und der wachsenden Weltlichkeit neue Selbstheilungsversuche intuitiv mit der Mystik, wissenschaftlich — wenn man dies überhaupt so nennen kann — an der Hand der platonistischen Theologen, praktisch mit Hülfe der Bussprediger macht. Die asketischen Dominicaner und Franciscaner suchen in ihrer Weise das verwirrte Volk zu der alten Glaubenseinfalt zurückzulenken und schliesslich bringt Luther von Deutschland aus eine kräftige Religionsreinigung zu Stande. Ebenso beruht die Naturgesinnung, Subjectivität und Allseitigkeit des Humanismus auf einer frischen Beziehung zur Welt ohne vorgefasste Meinung. Der Grad der Erkenntniss und der des individuellen Bewusstseins bedingen sich gegenseitig. Je mehr ich Ich werde, desto straffer ist meine Spannung auf das Andere und je dringender das Problem des Nichtich an mich herantritt, desto mehr muss ich zu mir selber kommen. — Der Künstler will die ergreifende Erscheinung der Natur ausdrücken und gibt doch diesem seinem Ausdruck derselben nolens volens schon mit dem ersten Handgriff, ja schon mit dem ersten Blicke etwas von sich selbst; denn er hat es ja nicht minder mit seiner Betrachtung und Wiedergabe, mit sich zu thun als mit der Sache. So berührt sich seine persönliche Idealität mit dem strahlenden Geiste der Erscheinung und wird symbolisch eins mit ihr, ein Bild, ein Kunstwerk. Je mehr er schafft, desto freier wird sein Subject, desto mehr stylisirt, subjectivirt er die Formen. Verfällt er (auch) geistig dem Alter, so stumpft sich seine Receptivität derart ab, dass er manierirt, schemenhaft, unnatürlich wird. Er drückt seinen fertigen Ausdruck aus, er spielt sein Spiel, malt seine Malweise. Dies gilt vor Allem von dem Schüler, der nicht sowohl die Natur selbst als die Art zum Vorbilde nimmt, wie der Meister anschaut und darstellt. Solch eine allmäliche Aushöhlung der Kunst be-

dingt mit Nothwendigkeit eine Rückkehr zur Natur. Und wie in der Entwicklung der Wissenschaft wird jedesmal diese Rückkehr ihrem Gegenstande um einen Schritt näher treten und — früher oder später — eine innigere Stylisirung folgen lassen, als dies auf der verlassenen Stufe der Fall war.

Ein solcher kunstgeschichtlicher Ruck, vielleicht der gewaltigste aller Zeiten, geschah im XV. Jahrhundert. Vorbereitet war derselbe allerdings schon im XIII. und XIV. Jahrhundert durch die Meister der Protorenaissance, die Pisano, Duccio und die Lorenzetti, Giotto, Orcagna und Taddeo Gaddi. Allein der völlige Sieg über den Bann der byzantinisch-gothischen Tradition gelang doch erst den Quattrocentisten. Erst sie wagen es, den kirchlichen Kanon zu verlassen und in der gegenwärtigen Welt sich einzuwohnen. Die ganze Fülle der Erscheinungen wollen sie schildern und Jeder will zeigen, wie er für sich dies ansieht, wie er so eigen davon ergriffen, was für ein Mensch er ist. Die Natur und die Subjectivität in ihrer Energie und Allseitigkeit soll sich einmal bekennen und entfalten. — Diese Aufgabe stellt sich vorausstrebend die florentinische Kunst. Sie hat darin nur eine selbstständige Nebenbuhlerin, die sienesische. Wie Duccio dem Giotto eilte auch G. d. Quercia dem Donatello voraus. Doch bald erheben sich die Florentiner so mächtig und so massenhaft, dass von keinem Vergleich mehr die Rede sein kann. Sie treten im XV. und XVI. Jahrhundert an die Spitze der Kunstbewegung wie der geistigen Renaissance Italiens überhaupt und alle Leistungen anderer Städte daselbst erscheinen nun von den ihrigen bedingt und möglich gemacht.

Ein sehr wichtiges Element in der Kunstrenaissance war wissenschaftlicher Natur. Das empirische Forschen und Entdecken der Zeit war hier nicht minder folgenreich als auf anderen Gebieten. Der absolute Fortschritt in Perspective, Anatomie, Chemie, Farbenkunde führte der Formenerkenntniss theoretisch näher, während der neuerwachte, morgenhelle Beobachtungstrieb, die weltliche Schaulust und die verfeinerte technische Methode das praktische Vermögen gab, die reale Erscheinung zu charakteristischem, genauem, bis in's Einzelne belebtem Ausdruck zu bringen. Diese formal-praktische Seite der florentinischen Kunstbestrebung zeigt sich an einer Reihe von Männern, welche so recht als die Pfadfinder und Lehrmeister des *Risorgimento* zu betrachten sind: Donatello, Brunelleschi, Alberti, Uccelli, Andrea del Castagno, Pietro degli Franceschi, Baldovinetti, Pesellino, A. Pollaiuolo, Ver-

rocchio, Lionardo da Vinci. Besonders der letzte gehört aber, wie wir schon hervorgehoben haben, zugleich der idealistischen, poetisirenden, romantischen Richtung an, welche von Fiesole, Ghiberti, Masaccio, von Fra Filippo, Benozzo Gozzoli, Girlandaio, Filippino, Botticelli und — Signorelli verfolgt wird. Diese subjectiveren Geister erscheinen oft kraft ihrer Innigkeit und Erfindungsfülle als grössere Talente wie die gleichzeitigen Realisten, aber nicht als grössere Meister der künstlerischen Reformation. Ganz bezeichnend sind die archaischen Reste und die manierirten Ansätze in ihrer Darstellungsart. Fiesole erscheint (indirect) noch von den Altsienesen abhängig, Giacomo della Guercia und Ghiberti noch halb vom Zuge der pisani'schen Bildhauerschule beherrscht; auch Masaccio hat noch etwas von der steinernen, typischen Haltung Giotto's und Orcagna's. Die andern verbinden mit ihrer modernen Naturtreue sofort gewisse Stylisirungen, welche in Manier auslaufen. Man betrachte hierauf z. B. die Draperie und Haarbehandlung Fra Filippo's, Botticelli's u. d. A.

Von Signorelli wird sich immer klarer herausstellen, dass er viel mehr von Verrocchio und A. del Pollaiuolo gelernt hat als von Pietro degli Franceschi, der übrigens selber der florentinischen Gruppe beizurechnen ist, obgleich er anderen Ortes auf eigene Faust die wichtigsten Probleme löste. Signorelli ist daher schlechtweg als florentinischer Künstler zu betrachten, welcher aus der realistischen Schule der genannten Meister herkommt, aber dann unter den romantischen Einfluss des Fra Filippo und seines Anhanges geräth. Dies war um so weniger ein Wunder, als die umbrischen Genossen in Perugia und anderwärts, von ihrem Stammesgemüth geleitet, so streng auch Domenico Veniziano und Pietro degli Franceschi dort einwirkte, eine kindlich poetisirende Malerei ausbildeten. Man denke nur an den sinnigen Buonfigli. Perugino, welcher den Styl Verrocchio's in einer ähnlichen Weise wie Signorelli mit dem heimathlichen Gefühl und Habitus vermittelt, nähert sich zugleich dem anderen Idealismus des Fra Filippo und Ghirlandaio, jedoch in geringerem Grade als Signorelli. Die umbrischen Züge im Style des letzteren sind seltener und mehr verschleiert; sie beschränken sich auf gewisse Frauentypen, welche zwischen der Auffassung des Pietro degli Franceschi und Perugino die Waage halten.

Wenn wir nun versuchen, den Styl Signorelli's zu analysiren, so dürfen wir hiebei um so mehr von dessen geschichtlicher Wandlung absehen, als eine solche kaum erkennbar ist. Seine

geschlossene Natur bleibt sich im Wesentlichen gleich. Die Jugendwerke zeigen eine grössere Sammlung und Gediegenheit und deutlicheren Einfluss der grossen Lehrer, als die späteren. Die Gemälde der Reife sind meist rasch und feurig, die des Alters häufig stumpf und handwerksmässig. Jedoch auch in früher Vollendetem gibt es Spuren von Rohheit und Flüchtigkeit. Wir haben überhaupt zweierlei Gattungen zu unterscheiden, die ernsten Meisterwerke und die geschäftsmässigen Dutzendbilder. Letztere wiegen allerdings in seinem Alter vor.

Signorelli ist ein fester Zeichner. Die Art, wie er die Formen anschaut und darstellt, ist bestimmt und klar, einfach und summarisch, hart und structiv. Auf die Einzeldurchbildung wenig bedacht, strebt er in's Grosse und liebt umfangreiche Felder, welche dem energischen Strich nicht Einhalt gebieten. Die perspectivische Einsicht seines Lehrers Pietro scheint er sich nur halbwegs angeeignet zu haben und es scheint ihm wenig an ihrer Anwendung zu liegen; er entschliesst sich selten, die Gasse zu öffnen, welche in die Tiefe führt, und wo er sich in kühnen Verkürzungen ergeht, passiren ihm allerlei Fehler und Naivitäten, über welche sein Meister bedenklich den Kopf geschüttelt hätte. Auf Luftperspectivik, wie sie dieser beherrscht, lässt er sich nicht ein, von einzelnen unwesentlichen Ansätzen abgesehen.

Obgleich seinen Gemälden malerischer Wurf im weitesten Sinne keineswegs abgesprochen werden kann, ist er doch mehr Zeichner, als Colorist. Seine Farbengebung allerdings wechselnd, bald roh, stumpf und unharmonisch bunt, von mürbem Korn, lockerer Consistenz und trockener, materieller, ungeistiger Wirkung, bald von starker Gluth, von zähem und zugleich saftigem Gepräge, das auf dichter Textur und strenger Vollendung beruht. Die Schatten gewöhnlich in beiden Fällen tief und schwer, meist düster bräunlich; die Lichter ohne milde, allmäliche Ueberleitung aufgesetzt, so dass das Losgehen der Formen zu mächtig erscheint. Seine Lieblingsfarbe ist Roth und Gelb, als Contrast nimmt er gern Grün, Graublau und Lila. Zur Hebung der Wirkung wendet er — oft nicht ohne Erfolg, oft auch sehr unkünstlerisch — nach alt naivem Geschmacke, dem besonders die Umbrier huldigten, Goldschmuck, zum Theil mit plastischer Erhebung, an. Schon Alberti eifert dagegen[1]). Herrschender Grundton in den bessern Staffeleibildern ist ein fettes, düsteres Braun, das von

[1]) Quellenschriften, H. Janitschek, Alberti, S. 138, 139.

sehr kraftvollem Ausdruck ist. Von der Coloristik Pietro's hat er keine Spur. Möglich, dass er in seiner Neigung zu Gelb und Graublau von Fra Filippo abhängig ist. Mit Botticelli theilt er die Vorliebe zu warmem Roth und Orange. Ghirlandaio, mit seinem Roth und Blau bekanntlich nichts weniger als warm wirkend, steht als Farbenkünstler wenigstens in seinen Tafelgemälden entschieden unter ihm, jedoch nicht ebenso in seinen Fresken, welche in dieser Beziehung nicht minder wie in Composition und Tractament mehr harmonische Haltung besitzen.

Ueber Signorelli's Frescotechnik und zwar mit Bezug auf den Cyklus in Montoliveto sprechen sich Crowe und Cavalcaselle[1]) folgendermassen aus: „Die Zeichnung ist auf sehr weicher Fläche sauber aufgebaust und gibt nicht blos die Umrisse der Formen, sondern auch die Licht- und Schattenseiten mit geometrischer Genauigkeit an. Ebenso klar ist das Verfahren der Ausführung erkennbar. Die Anlage bildet gilbliche Wasserfarbe als Localton für die belichteten Stellen, die Halbtöne sind mit gelbrothem Ueberzuge hergestellt, die Schattentheile roth; beim Auftrag ist stets die gleiche Richtung innegehalten, nach der Weise wie Lionardo bei seinen Zeichnungen zu Werke geht".

Besonders die loretanischen und orvietanischen Malereien beweisen, dass er vor Allem Freskenmaler ist. Die geräumigen Felder, welche Mauern zu bieten pflegen, der öffentliche Character, die pressirte Eile dieser Technik, alles dies musste seinem heftigen, entschlossenen, breit ausladenden Wesen willkommen sein. Die Conturen sind immer mit derber Faust tief eingeritzt, so dass man sie durch die Farbe spürt. Diese Manier befolgt er auch mit geringer Milderung bei Gemälden auf Holz, selbst bei Portraits. Welche Mittel er bei Staffeleibildern anwandte, muss vorderhand dahingestellt bleiben. Eine chemische Analyse ist nicht möglich und von dem Uebergangsstadium der Mischtechnik, von der ersten radicalen Anwendung der Oelfarben wissen wir zu wenig. Und wer wollte es beschwören, dass in diesem Falle Leinöl, in jenem Falle ein anderes Oel angewendet wurde? Die Ansichten der Praktiker, der Maler gehen ja hierüber ebenso weit auseinander als die der Forscher und Kritiker. Ich kenne nur eine kleine Predella in Cortona, wo der saftige, transparente Temperacharakter ganz evident ist.

Signorelli's Vortrag, der natürlich in den Fresken am Offen-

[1]) Crowe und Cavalcaselle, S. 16.

sten zu Tage tritt, erscheint mit den beinahe geometrisch parallelen, hartendigen, wenig geschwungenen Strichen ebenso spröd und widerhaarig, als entschieden und feurig. Dieses subjective Gepräge seiner Kunst erinnert formal sehr an Pietro; doch gewinnt es vermöge der Raschheit und Ungeduld, die seiner Genesis anzuspüren ist, eine andere mimische Bedeutung. Man spürt, diese gestrenge, eigensinnige Handweise ist in jähem Zuge hingeschrieben von einem Manne, dessen schroffe innere Welt einen explosiven Kern birgt.

Doch abgesehen von dieser persönlichen Eigenschaft — die künstlerische Potenz, welche sich in seinem Vortrag äussert, ist stark, feurig und sicher und es gilt von ihr, was Alberti von der Meisterschaft sagt: *Et l'ingegnio mosso et riscaldato per exercitatione, molto si rende pronto et expedito al lavoro; et quella mano seguita velocissimo, quale sia da certa ragione d'ingegnio ben guidata*[1]).

Es ist vor Allem die anatomische Vorbildlichkeit Pietro's, an welche er sich hielt. Das Uebrige scheint ihm überflüssig vorgekommen zu sein; er beherzigte es wenigstens nicht und dies ist ihm um so weniger übel zu nehmen, als überhaupt keiner sich fand, welcher der combinirten Strategie Pietro's folgte. Vielleicht ist dieses einseitige Resultat der Lehre Pietro's nicht nur aus der Eigenart Signorelli's, sondern auch aus dem Einflusse der florentinischen Erzgiesser, Silber- und Goldarbeiter und Holzschnitzer abzuleiten, welche sich auch in ihren Gemälden auf die plastische Ausprägung des Individuellen concentrirten. So beschränkt sich Signorelli auf den Wuchs und die lebensvolle Bewegung des Menschen mit Betonung des kraftvollen und energischen Gehaltes und er überholt hierin vermöge seiner subjectiveren Idealität die Leistungen seines ehemaligen Lehrers in stürmischem Fortschritte. Hiedurch allein und durch nichts Anderes ist er ein Eröffner, ein Befreier geworden; er entfesselt das stolze Recht der Gestalt und den freien, vollen Effect der Action.

Die Typen, deren er sich hiebei bedient, kehren immer wieder, so dass man annehmen möchte, er habe die einmal gefundenen Modelle und die alten Actzeichnungen stets von Neuem benutzt. Möglich, dass hinter den Heiligen Mitglieder seiner Familie stecken,

[1]) Quellenschr. Janitschek, S. 156: „Der durch Uebung in feurige Regsamkeit gebrachte Geist zeigt sich schlagfertig und durch keine Schwierigkeiten aufgehalten in der Durchführung, und jene Hand folgt am Schnellsten, welche nach bestimmtem Plane vom Geiste geführt wird".

dass dieser Armbrustschütze eigentlich er selber, dass jene Madonna, Margaretha, Catharina eigentlich seine Frau oder Tochter, dass dieser Leichnam Christi sein Sohn ist, dass uns in diesem S. Ercolano und Girolamo zwei alte Bettler aus Cortona vorgestellt werden. Dass das Weib, welches auf allen Fresken der Cappella della Madonna di San Brizio wiederkehrt und schliesslich vom Teufel rittlings zur Hölle geführt wird, seine Geliebte war, wer weiss, ob an dieser orvietanischen Anekdote etwas Wahres ist oder nicht? Die Beschränktheit seiner Menschendarstellungen ist aber auch von ihrer subjectiven Seite zu würdigen. Diese Physiognomieen und Charaktere, diese ernsten Frauengesichter, diese unnahbaren Männergestalten entsprechen durchaus seiner Empfindungsweise. Er will nicht schmeicheln und bestechen, sondern begründen, festhalten, ermahnen, bestreiten, erschüttern. Allerdings mischt sich in manche Engel-Typen ein weicherer Ton mit Anklang an Perugino und später an Sodoma, an letzteren besonders in Kinderköpfen, doch dies ist unwesentlich. — Der Blick der Madonna ist meist kummervoll niedergeschlagen und nachdenklich, die Art, wie sie das Kind anfasst, beinahe scheu. Die Haltung der Apostel voll Grossheit, das wahre Stillestehn vor dem Herrn. Bei dieser geschlossenen, stämmigen Grundhaltung wirkt der seelenvolle Aufblick irgend eines Hauptes seltsam ergreifend. Die verdeckte Seele wird plötzlich augenhaft und offenbart einen concentrirten Gefühlsinhalt, schluchzende Rührung, schwärmerische Liebe, weinende Klage, dass man ungewöhnlich erfasst wird. Eine Ueberraschung, ähnlich dem in einigen Gemälden Signorelli's hervorbrechenden Effecte coloristischen Einklanges bei zeichnerischem Grundprincip, wo die Bedeutung der Farbengluth um so triftiger erscheint, je weniger sie von der herben Form berufen wird. Wenn ein rechter Mann weich wird, dann glaubt man es doppelt. Diesen mehr statuarischen, gesammelten Andachtsbildern stehen die dramatischen gegenüber, die Gemälde der Geisslung, des Crucifixus, der Kreuzabnahme, der Beweinung des Leichnams, des jüngsten Gerichtes. Die Wuth und wilde Bewegung der nackten Geissler und Teufel, der Schmerzensausdruck der Klagenden, die Seligkeit der Auserwählten und noch mehr die dumpfe Noth der ewig Verdammten ist hiebei von einer Intensivität, welche mit Rücksicht auf die damals noch wenig entwickelte malerische Mimik das denkbar Höchste darstellt.

Nähere Rechenschaft gibt uns die Einzelprüfung. Die vor-

herrschende Gesichtsform mit Worten zu schildern, ist freilich kaum möglich. Starkes Kinn, geschlossene, herbe Lippen, Breite der Stirne und Ohrmuscheln, starke, volksthümliche Züge kennzeichnet meistens seine Männer. Auffallend ist eine leichte Neigung zum griechischen Profil, womit er manchmal die Madonna, eine Heilige oder einen Engel schmückt. Seine Behandlung des menschlichen Körpers überhaupt können wir am Besten an den nackten Gestalten in Orvieto und an den Modellskizzen studiren. Er will — so, wie er einmal ist und es haben mag — die Kraft darstellen und deshalb bietet er uns meist grobknochigen, herculischen Wuchs mit breiter Brust, herb hervorragenden Schlüsselknochen, mächtigem, hartem Nacken, starken Schenkeln, die in derber Schwellung in die stattliche Hüfte verlaufen, drallen Waden, grossen Extremitäten. Nur in Jugendwerken ist er schlanker und magerer. Die Cohäsion der Glieder in den Gelenken ist fest und zäh bei der wildesten Bewegung. Besonders charakteristisch sind die beiden gewaltigen Verbindungssehnen zwischen Schenkel und Waden und die schroff und eckig hervorragenden Schulterblätter am Rücken. Wohl malte er manche Leiber mit natürlicher Rundung völlig und fleischig, doch die meisten mit einer Musculosität, welche — vollends durch das ziegelröthliche Incarnat — einen hautlosen Eindruck macht und an präparirte Leichname erinnert. Dahinter sitzt sowohl Princip und künstlerischer Sinn, als falsche Methode und Unsinn. Die anatomische Blosslegung kommt in höherer Weise auch bei Michelangelo vor und sie ist bei diesem wie bei Signorelli — abgesehen natürlich vom Grade der Kunst — sowohl aus dem principiellen Interesse für die innere Ursächlichkeit der Bewegung als aus dem unbewussten Kraftbedürfnisse der Phantasie zu erklären; sie folgt aus der Energie des Malers mit Nothwendigkeit. Aber sie würde bei Signorelli nicht so fühlbar hervorstechen, wenn er natürlicher modelliren könnte, wenn seine Schatten nicht so schwer, seine Lichter nicht so hoch wären. Es ist eben der durchgehende malerische Fehler Signorelli's, der nirgends klarer zu Tage treten musste als am Organischen. Er umreisst auch die Schatten mit Conturen, füllt dieselben mit Farbe aus, setzt dann an den offenen Stellen die Lichter auf und bringt es schliesslich nur zu einer halben Vertreibung derselben. Diese braunen, röthlichen, bleiernen Schatten am Nackten zuvörderst und auch an Anderem rechtfertigen die Behauptung von Crowe und Cavalcaselle (IV, 35), Signorelli sei der Caravaggio seiner Zeit. Man beachte auch, wie hart

er die Schatten an den Fingergelenken aufsetzt und nehme die hölzerne, charnierartige, mechanische Krümmungsweise, die eckige, grobe Formung der ganzen Hand hinzu, und man wird sich nicht mehr fragen, warum der zarte, edle Gestus dieser Madonna oder jenes Engels etwas Widerspruchsvolles hat. Dasselbe findet sich in der Modellirung des Gesichts. Besonders der dunkle Nasenschatten ist hier häufig störend. Alberti würde stark dagegen protestirt haben, wie gegen eine falsch angewandte senile Hässlichkeit, denn er sagt:[1] „*Vedesi uno viso il quale abbia sue superficie chi grandi et chi piccole, quivi ben rilevate et qui ben drento riposto simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bruttissimo. Ma quelli visi saranno le superficie giunte in modo che piglino ombre et lumi ameni et suavi nè abbino asperitate alcuna di rilevati canti, certo diremo questi essere formosi et delicati visi.*“ Im Allgemeinen hat er ziemlich Recht, wenn auch das Schönheitsideal zu Gunsten der Erhabenheit herbere Beimischungen ertragen soll, im Besonderen aber nicht. Denn tilgten wir im Geiste diese Schroffheiten aus dem Style Signorelli's, so ginge uns der Maler selbst plötzlich ganz verloren.

Es ist ganz bezeichnend für die anatomische Tendenz Signorelli's, dass er in Orvieto nicht wenige Gestalten vom Beschauer abwendet. Denn so kommt das Plastische, Gewächsartige an der menschlichen Erscheinung ausschliesslicher zum Ausdruck. Eben weil die Stirnbietung fehlt, weil bloss das stumme, blinde Fleisch entgegenprangt, ist die sinnliche Evidenz um so beredter. Wir sind ganz erfasst von der Leibhaftigkeit der runden Beine, der felsigen Rücken. Auch die beliebte Kahlheit der Häupter, welche ein besonderes Merkmal seiner orvietanischen Gemälde ist, erklärt sich in diesem Sinne. Denn das Haar gefällt wohl für sich und als Schmuck, allein es verbirgt die feste Grundform.

Ebendort wagte Signorelli die kecksten Verkürzungen, aber wenn wir näher zusehen, bleibt er in der Erfüllung der grossen Intentionen meist auf halbem Wege stehen. Dieser verkürzte Arm ist zu lang, er zeigt zu viel Relief des Ellenbogens, jener

---

[1]) Quellenschriften, Janitschek, S. 108—111: „Sieht man ein Gesicht, welches hier grosse, dort kleine, hier zu stark erhobene, dort zu sehr eingesunkene Flächen zeigt, wie dies an dem Gesicht alter Weiber der Fall ist, so gewährt dies einen ganz hässlichen Anblick. Jene Gesichter dagegen, deren Flächen in der Weise verbunden sind, dass sie ein anmuthiges Ineinanderweben von Lichtern und Schatten zeigen, und aller harten Kanten und Ecken ermangeln, wird man sicherlich schön und lieblich nennen.“

vorgebeugte Oberleib zu viel vom Rücken. Noch mehr. Manche Muskelschwellung sieht aus, als ob sie nicht von vorn, sondern von der Seite (im Profil) gesehen würde[1]). — Es ist wiederum Signorelli's Gewaltsamkeit, welche, während sie ihn zum kühnsten *Scurzo* geführt hat, doch an der gelinden, natürlichen, geduldigen Darstellung hindert. Eine Art Krampf scheint die Glieder zur klareren Profilansicht herumzudrehen. Wir stossen auch auf ein Bein des Gekreuzigten, das statt nach vorn seitwärts gebogen ist, so dass es krumm erscheint, sogar auf ein Ohr, das die Seitenansicht bietet, obgleich das Gesicht Front macht, und andere Befangenheiten und Fehler, welche denn doch in eine breite Kluft zwischen Signorelli und dem souveränen Michelangelo hinabweisen.

Freilich beruhen solche Vorkommnisse auch auf positiver Flüchtigkeit, und diese Bezeichnung, keine andere, verdienen jedenfalls die paar herrenlosen Beine auf dem Fresco der Begrüssung der Auserwählten in Orvieto und die beiden linken Füsse einer Gestalt des Bildes in der Galerie Mancini zu Città di Castello. Er behandelt die Extremitäten überhaupt nicht selten sorglos.

Von der Stellung der Figuren in statischer Beziehung ist nur Gutes zu sagen. Seine Teufel, Krieger, Schergen, Knechte stehen gern mit angezogenen, strammen Knieen und grätschbeinig, selbst die Erzengel. Er mag dies dem Söldnerbrauch entnommen haben; aber der Hauptgrund liegt in ihm selbst; denn er will seine Gestalten fest, doppelt fest und wehrbar auf die Erde stellen und er versteht es auch besser (und zwar in jeder statischen Variation) als seine Zeitgenossen. Keiner malte so standfeste Urmenschen wie er. Mit derselben Wucht tritt sein starker Sinn auch im schwerelosen Himmel auf. Die beiden düster herrlichen Erzengel im Fresco der Auferstehung zu Orvieto fussen mit ihren stracken Beinen auf den Wolken, als ob es die Pfeiler der Welt wären.

Signorelli ist kein Schönmacher, sondern ein Beleber und wenn er als solcher auch nicht so gediegen und eingehend ist wie die grösseren Florentiner und die flandrischen Meister, so bringt er doch die Grundfundamente, die Macht und allgemeine Lebensfähigkeit der Naturerscheinung zu energischem Ausdruck. Auch bleibt er nicht aus, wo es sich um die Darstellung der leblosen

[1]) Auf diese Wiederholung perspectivischer Unreife in der Muskeldarstellung wurde ich von befreundeter Seite aufmerksam gemacht.

Gestalt handelt. Seine Todten sind ganz todt in jedem Glied, wie Alberti verlangt, und als empfindender Künstler versäumt er nicht, ihnen einen rührenden Hauch des entschwundenen Lebens zu verleihen. An seinen Lebenden zeigt zwar nicht, wie Alberti will, das kleinste Partikelchen Leben, aber ihr Ganzes strotzt davon. Man mag sie Acte nennen, die orvietanischen Hünen; aber es sind unbändig lebensvolle Acte, unschuldig schuldige, frische, staunende, übernatürliche Adame und Even, hehre, unnahbare Engel, todtschlägerische Berserker und Dämonen, die man eigentlich gar nicht nach dem Atelier fragen darf. —

Obgleich Signorelli die angestrengten, straffen Stellungen liebt, versteht er sich gleichwohl auch auf die natürlich bequemen. Es finden sich im Fresco der Sistina zu Rom, in der Schule Pan's u. A. Gestalten, welche sich ganz ungezwungen halten. Besonders der Hauptmann der Geissler in Mailand ist von trefflicher Gelassenheit. Jedoch am Wohlsten scheint sich Signorelli zu befinden, wo es sich um Bewegung, um den augenblicklichen Wechsel der Stellungen handelt. Wir haben hier wiederum die zuständlicheren Regungen des Wandelns, Eilens, Schwebens, Feilschens, Hantierens, Tragens, Conversirens, die gelinderen Geberden der Andacht, Klage, Ohnmacht, Heiterkeit von dem scharfen Ausfall der Wuth und Verzweifelung zu unterscheiden. Signorelli hat sowohl die Grazie als die Grossheit im Auge. Wir bewundern die herrliche Gestalt des Antonio Abbate in Borgo Sansepolcro, sein mächtiges Emporgreifen zum Kreuz und seinen glühenden Aufblick, den hohen Gestus der ganzen Selbstdarbietung mit ausgebreiteten Armen an anderen Gestalten; zugleich aber fesselt uns die elegische Lieblichkeit weiblichen und jugendlichen Gebahrens. Auf vielen Bildern kehrt eine edel bewegte Magdalenengestalt wieder, das Haupt im Profil leicht weggeneigt; so dass es etwas von Unten gesehen wird, das Spielbein leicht angezogen, die Hände gefaltet. An diese Auffassung hat unter Anderem Raphael angeknüpft; denn sein normaler Sinn für die Grazie fand hier ein entgegenkommendes Motiv. Hurtig eilende, schwebende Figuren, wie z. B. ein Engel im Fresco der Begrüssung der Seligen zu Orvieto und ein laufender Mönch in Montoliveto nähern sich der eigenthümlichen Anmuth Botticelli's. Und selbst in der wilderen Action der Schützen auf dem Sebastianbilde zu Città di Castello, der Geissler in Mailand, der Teufel im Höllensturz zu Orvieto waltet ein linearer Rythmus, der den Eindruck der Erhabenheit in's Schöne überleitet. Diese

Vorzüge verdecken aber doch nicht einen Pruritus der Motion, der an einzelnen Gestalten unwiderleglich hervorbricht. Man beachte z. B. einen der Hirten auf der Predella in den Ufficien, wie er zur Gruppe heranschiesst, welche das Kind anbetet, wie jäh er sich vorneigt. Solche Hast findet sich wohl auch bei Botticelli und Filippino, aber nicht in dem Grade; nur Ercole Roberti (Grandi) ist ebenso stossweise und fahrig in seiner Kreuztragung. Einer der Schützen auf Signorelli's Sebastianbilde in Città di Castello stürzt auf den Heiligen mit gespanntem Bogen los, als ob er so eben rasend herbeigerannt käme, als ob Alles von einem Moment abhinge. Dieses Zuviel der Action, dieses Hauen über den Strang, dies Vordringen über die Linie ist für sich seltsam; historisch aber ist es ganz begreiflich. Denn Signorelli ist neben Antonio del Pollaiuolo der Erste, der es hiemit wagt und auch jener hat diese stürzende Hast, dieses Nimis. Allein Signorelli überjagt sie, weil er mehr bewussten actuellen Willen hat. Er feiert wahre Orgien in der endlich entbundenen Handlung. Es ist das Jauchzen befreiter Männlichkeit, der Jubel des Losschlagens, der Triumph des Zornes. Was Lionardo in seinem Tractate von der Darstellung des Zornes verlangt[1]), das hat Signorelli zu Orvieto in den mannigfachsten Variationen gemalt. Man hört es krachen und dröhnen vom Aufprall der geschwungenen Keulen, der niedergestossenen Schädel. Eine ausserordentliche Initiative ist hier zum Ausbruch gekommen, so mächtig, dass der Beschauer erfasst wird und mitthun muss.

Wir haben bereits auf den Unterschied der bewegten Gestalten Signorelli's und A. d. Pollaiuolo's hingewiesen. Dieser hebt nicht nur die einzelnen Muskeln und Gelenke mit mehr Naivetät und Naturalismus hervor, sondern er emancipirt auch die Glieder in ihren Bewegungen mehr von ihrem Zusammenhang. Die Motionen seiner Giganten sind lümmelhafter, lockerer, unbeholfener, weniger central gesammelt und gespannt als bei Signorelli, welcher, indem er die Menschendarstellung dieses Meisters und Verrocchio's zum Vorbild nahm, doch den untersetzten, schweren, bastanten Typus der mürrischen Athletengestalten Pietro's nicht ganz aufgab. Deshalb wird auch die Action seiner Figuren mehr compact als bei den beiden Florentinern. Aber das Resultat,

---

[1]) Trattato della pittura, Roma 1817, S. 194: Alla figurata irata farai tenere uno per li capelli col cap storto a terra, e con uno de' ginocchi sul costato, e col braccio destro levare il pugno in alto etc.

welches er solchermassen aus den Anregungen der genannten drei Meister gewinnt, wird summarisch; in Orvieto wenigstens lässt sich dies nicht verkennen. Man sieht, er hat das Modell studirt; nun aber schwebt ihm sein Phantasiemodell vor, in dessen Formung Alles auf die Totalität der momentanen Action forteilt. Das Einzelne wird mit zu gewaltsamer Kürze hingestrichen. Die Hand ergeht sich nun mit künstlerischer Einseitigkeit in mächtigen Stellungen, gymnastischen, heroischen Motionen und bleibt nicht immer im Contact mit der unmittelbaren, intimen Beobachtung, mit der Pietät für die Wirklichkeit. Und so haben Crowe und Cavalcaselle (IV, 3) nicht Unrecht, wenn sie sagen, dass seine Formgebung das Akademische an sich behalte. Nur ist eben dieser leichte akademische Anflug himmelweit verschieden vom modernen Begriff der Sache; denn er entspringt einem durchaus ehrlichen, naturvollen Streben. Und wenn auch solchermassen ein Bruch zwischen der Empfindung des Objectes wie des Vorganges und der eigenen Norm der Schilderung fühlbar ist, so ist derselbe doch nicht aus Mangel an Wärme und Vertiefung, sondern aus der geschichtlichen Situation des Malers zu erklären. Diese rasche Summe aus den vielfachen Experimenten und Getheilarbeiten, welche sich mit der Darstellung der Menschengestalt befassten, musste einmal gezogen werden. Einer musste kommen, der aus dem Vollen schöpft. Er will den sinnlichen Heroismus schildern, der seine Phantasie erfüllt, er will ihn ganz herausbringen. Deshalb legt er einen höchst persönlichen Einsatz in den Ictus der Bewegung, in ihre volle, durchfahrende Prontezza. Die Handlung soll in ihrem Augenblick, die Motion in ihrer klaren Ursächlichkeit, in ihrem ungehemmten Wurfe und Zielbewusstsein erscheinen. Um die schwungvolle Energie darzustellen, bedient er sich auch des Contrapostes, wie ihn Lionardo's Tractat empfiehlt. Ueberhaupt legen gerade die orvietanischen Malereien die von Crowe und Cavalcaselle (IV, 3) ausgesprochene Vermuthung nahe, dass Signorelli mit der Lehre Lionardo's von der Menschendarstellung wenigstens theilweise vorher bekannt geworden war. Ihre schriftliche Abfassung ist wohl in der Hauptsache schon vor 1490 vollendet worden und wenn Signorelli dieselbe auch nicht wohl in die Hände bekommen hatte, so konnte er doch mündlich eingeweiht worden sein.

Die Art, wie Signorelli das Gewand behandelt, erinnert stark an Verrocchio. Er drapirt zwar einfacher, aber die harten Brüche und die eigenthümliche Verwirrung durch den Wind lassen diesen

Einfluss vermuthen. Bei Verrocchio ist hiebei das leitende subjective Princip nicht so ersichtlich. Erst seine Schüler ornamentalisiren Haar und Gewand wie etwas Selbständiges, und berücksichtigen Stoff, Schwere und Abhängigkeit vom Träger nur halb. Auch Dürer thut dies. Am Haar ist es die Poesie der geschwungenen Linie, welcher sich diese Künstler ganz decorativ hingeben; am Gewand die Poesie der gewellten, gebauschten, gebrochenen, gewickelten, gerollten, in den vielfältigsten Formen modulirten Fläche, welche für sich durch allerlei stylistische Intervalle und Dissonanzen hindurchharmonisirt wird. Auf die Art, wie dies gemacht wird, mögen plastische und tektonische Gewöhnungen, das zähe, glänzende Erz, das faserige Holz, der flammende Goldüberzug und die stabilen Formen von Ziergegenständen mit eingewirkt haben. Signorelli liebt es z. B., den unteren Theil der Engelgewandung strudelnd zu lüften, ähnlich wie Perugino, doch nicht ebenso manierirt. Man denke dabei an die Stelle in Alberti's Tractat[1]): *Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondeggino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in quà et parte in là. — A medesimo ancora le pieghe facciano. — In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati e dolci, piu tosto quali porgano gratia ad chi miri, che maraviglia di faticha alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene*

[1]) Quellensch. Janitschek, S. 128: „Es gefällt, im Haare der Menschen, der Thiere, in den Zweigen, im Laub, in der Gewandung eine gewisse Bewegung zu sehen. Ich sicherlich wünsche in den Haaren jene von mir genannten sieben Arten von Bewegungen wahrzunehmen. Sie mögen sich im Kreise drehen, als wollten sie sich verknüpfen; oder in die Luft wallen, ähnlich den Flammen, oder sich unter einander verschlingen gleich den Schlangen, oder sich emporsträuben nach dieser oder jener Richtung. — Auf dieselbe Weise verfahre man bei der Drapirung. — So bringe man denn also auch hier alle Bewegungen zur Erscheinung, so dass auch nicht der kleinste Theil der Gewandung derselben entbehre. Doch, wie ich immer wieder ermahne, es seien die Bewegungen maassvoll und lieblich, derart, dass sie bei dem Beschauer viel mehr Wohlgefallen als Anstaunen der dabei aufgewandten Mühe hervorrufen. Ist aber solche Bewegung erwünscht, so wird bei dem Umstande, dass die Gewandung in Folge ihrer natürlichen Schwere beständig erdwärts fällt, es gut sein, auf dem Bilde den Kopf des Zephyrus oder Auster anzubringen, wie er durch Wolken hindurchbläst, wodurch

in la pictura porvi la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall' altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria; et in questo ventoleggiare guardi il pictore non ispiegare alcuno panno contro il vento. Auch diesen secundären Zweck des Windmotives hat Signorelli befolgt.

Gerade Gewand und Haar sind die kritischen Mittel des Subjectiven in der Malerei. Hier knüpft es, wie wir sehen, mitten im neu erstehenden Naturstreben an, um die Manier vorzubereiten. Allmählich geht dann die willkürliche Stylisirung immer mehr auf den festen Körper selbst über, das Profil wird halb heraldisch u. s. w. Schon Michelangelo beginnt die Muskeln in einer Weise zu schwellen, welche über die Natur hinausgeht. —

Auch die einfach ruhige Draperie hat bei Signorelli einen conventionellen, auswendig gelernten, abstracten Zug — wenn auch nicht so sehr wie bei Perugino und Pinturicchio. Es sind meist schwere, etwas steife Gewänder, deren unterer Abfall bei sitzenden und knieenden Figuren oft mit so allgemeiner Gewaltsamkeit behandelt ist, dass er an Bergabhänge und Schluchten gemahnt. Doch auch natürliche Grossheit stylvoller Drapirung ist nicht selten, wenigstens in seinen Jugendwerken; die classischen Beispiele hiefür sind in Loreto und Perugia zu finden. Auf der Rückseite des Altarbildes in S. Niccolò zu Cortona erinnert die Gewandung der Apostel an Fra Bartolomeo [1]).

Dass ein so eminent „historischer" Maler Raum und Gegenstände, Landschaft und Architectur mit so wenig Gewicht behandelt, ist begreiflich. Die Kahlheit des Saales, worin er die Herabkunft des Geistes (Urbino) vor sich gehen lässt, kann nicht übertroffen werden. In Orvieto malt er den Boden ganz abstract als blosse Unterlage und Masse. Auf besseren Altarbildern bringt

---

dann die Gewänder in Bewegung kommen. Dabei wird man auch noch dies gewinnen, dass die Körper auf der Seite, wo die Gewandung vom Winde getroffen und emporgehoben wird, sich zum guten Theile nackt zeigen werden, wohingegen auf der andern Seite die vom Winde erfassten Gewänder anmuthig durch die Luft flattern werden; in letzterem achte der Maler nur darauf, dass keine Falte der Windrichtung entgegen sei.

[1]) Als Merkmal möge auch erwähnt sein, dass er der Madonna Kopftuch und Stirnschleier, den nackten Gestalten ein bunt gestreiftes Lendentuch zu geben pflegt, das ähnlich bei Verrocchio vorkommt.

er einige Gräser und Kräutlein an. Landschaftliche Hintergründe gelingen ihm oft ganz gut, z. B. auf der Predella der Uffizien und in Orvieto, wo er grau in Grau die Traumwelt des dantesken Inferno so congenial zu schildern weiss. In solchen leichten, sicheren Skizzen von Gegenden kann er ganz stimmungsvoll sein und eine eigene Poesie von typischer Kraft offenbaren. Die Perspective freilich ist schwach und man darf es hiemit nicht zu streng nehmen, wenn man dem Werth dieses Theiles seiner Gemälde näher kommen will. Die Bäume bringt er ähnlich an wie Perugino, doch die Blattbehandlung ist kräftiger und erinnert an Pietro degli Franceschi. Er liebt auch im Hintergrunde seiner Andachtsbilder phantastische Felsthore und allerlei ganz willkürlich zusammengestellte Ruinen, Tempel, Amphitheater, Triumphbögen anzubringen mit der Staffage nackter Hirten. Letztere finden sich in dem Rundbild der Ufficien und auf dem Portrait in der Galerie Torrigiani. Schon bei Giacomo della Guercia kommt dieses Motiv vor.

An den architektonischen Beigaben fallen die heftig ausladenden Gesimse auf, welche der Frührenaissance überhaupt eigen sind, nur eben nicht in dieser Uebertreibung. Zum ornamentalen Schmuck wählt er gerne geflügelte Muscheln, Füllhörner in symmetrischer Paarung, wie sein Lehrer von Borgo. Dass er, wo es irgend angeht, Grotesken, menschliche oder menschenähnliche, thierische Gestalten anbringt, ist nicht anders zu erwarten. Er verliert sich bei der Decoration der orvietanischen Fresken mit diesem figuralen Spintisiren in völligen Wirrwarr. Die ausgerankten, halb pflanzenhaften, halb thierischen Satyre, Tritone und Giganten geben ein ganzes Bild seiner reichen, fremdartigen Phantastik. —

Nach Betrachtung der durchgehenden Einzelerscheinungen in Signorelli's Gemälden erübrigt uns, die Art ihrer Zusammensetzung in Erwägung zu ziehen. Die Klarheit seines Anschauens und Schilderns ist schon betont worden und auch in seiner Compositionsweise fehlt sie, im Ganzen genommen, nicht. Er hält sich ziemlich conservativ an die gewohnte Anordnung, wie sie im Kirchenbilde sich entwickelt hat. Von dem Rhythmus im Ensemble heftig bewegter Gestalten haben wir schon gesprochen. Aber auch die ruhigerere Fügung und Zusammenschmiegung in Einzelgruppen gelingt ihm. Zwei Beispiele hiefür stehen oben an. Der Engel, der den todten Heiland von hinten hält und stützt in S. Niccolò zu Cortona und der fliegende Teufel mit dem

Weib auf dem Rücken in Orvieto. Letztere Gruppe bezeichnet G. Fr. Waagen[1]) mit Recht als eine der geschlossensten und geistreichsten der neueren Kunst. Formal genommen ist es das innerhalb seiner Totalität wiederholte und variirte Einrahmungsmotiv, ideal die sinnlich-geistige Umfassung und dichte, mehrfache Vereinigung, welche hiebei so empfunden wirkt. Als Mittel zu harmonischer Composition dient ihm häufig die gemeinschaftliche Herbeineigung der Gestalten zum Centrum des Bildes und der Aufmerksamkeit, wozu freilich schon die traditionelle Vorschrift zur Pyramidalform und äusserlich die runden und halbrunden Rahmen Anregung brachten. Wie gemüthvoll dies wirken kann, beweist z. B. das Altargemälde in S. Domenico zu Cortona, wo die enge Zusammenrückung und Beugung der Gestalten zur Madonna mit dem Kinde ein ganz inniges, erwärmtes Bild gewährt. Auch Lorenzo di Credi, Botticelli u. A. befolgen dieses Princip mit bemerkbarer Vorliebe.

Die geschäftsmässigeren Altarbilder der Provinzstädte und Klöster leiden an einer Ueberfüllung mit Gestalten, welche mit Umgehung der perspectivischen Verschiebung hintereinander in die Höhe gereiht sind. In grösseren Compositionen, wie in dem Fresco der Sistina zu Rom und in den Hauptbildern der Cappella nuova zu Orvieto, reiht er die Figuren in breiter horizontaler Ausdehnung massenhaft nebeneinander und bedient sich nur in sehr reservirter Weise der Einlenkung in die Tiefe. Bloss das Fresco vom Antichrist macht hievon eine Ausnahme. Solch ein dichter, unbequemer Aufmarsch wirkt natürlich immer etwas repräsentativ und unlebendig. Manche Partien erscheinen dabei wie Massenportraits[2]), was sie auch, abgesehen vom Gegenstande, in der That sind; andere wieder wie zusammenhangslos vereinigte Acte. Nur der transcendente Zusammenhalt durch die obschwebende Idee hilft darüber hinweg. Man sieht so recht in die schwere Arbeit hinein, aus dem statuarischen Andachtsbilde heraus zur realistischen Darstellung historischer Begebenheit zu gelangen, ohne dabei das nothwendige Ingrediens voller typischer Bildmässigkeit preiszugeben. Gelungen ist ihm dies im Grossen zu Orvieto mit den beiden Gemälden vom Antichrist und vom Höllensturz, im Kleinen besonders mit seinen grossartigen Bildern der Klage und

[1]) Kleine Schriften, 1875, S. 138.

[2]) Alberti empfiehlt, „einem Geschichtsbilde das Gesicht eines wohlbekannten würdigen Mannes" einzufügen „uno viso di qualche conosciuto et degnio huomo". Vgl. Quellenschr., Janitschek, S. 153.

der Kreuzabnahme. Am Leichtesten war diese Aufgabe natürlich, wo es darauf ankam, der Madonna oder der heiligen Familie in ihrem schlichten Beisammensein frei menschliches, weltliches Wesen und Thun zu verleihen. Auch hierin kann er sich kecklich mit seinen Zeitgenossen messen, wie die feineren häuslichen Andachtsbilder in Florenz, Berlin und im Palazzo Rospigliosi zu Rom bezeugen.

Die persönlich erregte Beschäftigung mit den Stoffen ist unverkennbar, das grosse Talent, dem gegenständlichen Gehalte die folgerichtige Composition zu entlocken, ebenfalls und so erlischt auch in diesem Anbetracht der gelegentliche akademische Eindruck einzelner Gestalten.

Dass ein so gearteter Geist auch nicht um Erfindung verlegen ist, kann kein Zweifel sein. Seine orvietanischen Malereien beweisen es vollauf und es wäre gewiss noch ersichtlicher, wenn uns mehr allegorische und antik historische Compositionen von ihm erhalten sein würden. Denn, wenn auch vielleicht die Angaben hiefür vom Besteller vorgeschrieben wurden und meist irgend welche Berichte, Poesien oder Mythen neuen oder alten Ursprunges zu Grunde lagen, so bot doch der ungewohnte Gegenstand ein ungleich freieres Feld für selbständige Bewegung der Phantasie als die kirchlichen Aufgaben.

Ein apartes Tummelfeld für eigene Einfälle boten ihm die im engeren Sinne mythischen Elemente des christlichen Vorstellungskreises, die Legenden und der Glaube an das jüngste Gericht. Besonders die Teufel sind ihm willkommen, denn an ihnen kann nichts Wunder nehmen, das Tollste muss an ihnen natürlich erscheinen. Die seltsam ausgerankten, fischschwänzigen, mit Fledermausflügeln (selbst am Hintern) versehenen Dämonen in Montoliveto und die rasenden Höllenriesen in Orvieto bezeichnen ihn als ausgesprochenen Phantasten. Es ist zu beklagen, dass er nicht mehr Gelegenheit fand, dieser Seite seines Talentes Genüge zu leisten; denn die Phantastik, welche so häufig als etwas Krankhaftes geschmäht wird, ist ein unveräusserliches Eigenthum jeder vollkommenen Künstler-Idealität, ja sie ist das untrüglichste Anzeichen derselben, weil sie auf relativ freier, spontaner Schöpfung beruht und nicht am Naturstoffe klebt. Sie ist ja dasselbe, was in der Völkerkunde Mythologie genannt wird. Signorelli war gewiss nicht krankhaft und ebenso wenig das Quattrocento überhaupt, welches durch und durch phantastisch war. Nur einfältige Pedanterie kann die Tritonenkämpfe eines Mantegna, die Riesen-

prügeleien eines Antonio del Pollaiuolo, die Venusbilder eines Botticelli als pure Auswüchse betrachten. Wie prächtig müsste Signorelli das Geschichtchen gemalt haben, welches der Humanist Poggio von einem Triton erzählt, wie derselbe, bärtig und gehörnt, mit Flossen und Fischschwanz als eine Art Wassersatyr an der dalmatinischen Küste landet und Weiber und Kinder wegraubt, wie ihn zuletzt fünf herzhafte Waschfrauen mit Steinen und Knitteln tödten! Man müsste es auf dem nassen Leibe patschen hören. Ja Signorelli war ein Phantast, aber ein erzgesunder, ein seltsamer Meister ohne Gleichen, aber voller Grossheit. Giovanni Santi nennt ihn in seiner Reimchronik mit Recht:

„Il Cortonese Luca d'ingegno
E spirito pellegrino." —

Ueberblicken wir schliesslich das Ganze, so ergiebt sich, dass das dualistische Wesen der Renaissance in Signorelli's Geist zu ungewöhnlicher Ausprägung gelangt. Er steht — bezeichnen wir es mit einem naheliegenden Bilde — nach Art seiner Landsknechte mit gespreizten Beinen über der strittigen Grenzlinie der Gesinnungsgebiete. Er hat mit seiner Mannschaft beide Ufer des Flusses besetzt, *à cheval sur le fleuve*. Ganz naiv, ganz als Künstler spielt er mit kaum vereinbaren Gegensätzen, vermittelt sie, so weit er will und vermag, oder wechselt zwischen ihnen ab. Er zeigt sich fromm und weltlich, in seinem Innern häufig düster gestimmt und äusserlich mild urban; kirchlich rituell und spontan erregt, ja zuweilen mit fanatisch gemahnendem Anflug; friedlich ergeben und zornig eifernd, selbst titanisch; christlich streng und antikisirend. Seine Phantasie, sein Styl ist umbrisch traumhaft und florentinisch klar und fest; züchtig und rücksichtslos das Nackte blosslegend; elegisch und dramatisch; gemessen, normal, populär und wild, fremdartig, phantastisch; alterthümlich und modern; herb und rhythmisch; seltsam befangen und erstaunlich frei und verwegen. Bei der grossen Schwenkung in's Cinquecento sehen wir ihn als äussersten hochragenden Flügelmann in schnellstem Laufe voranstürmen. Unter allen Zügen am Schärfsten tritt in seiner Natur die in starkem, kühnem, gewaltsamem Thun sich äussernde ethische Negativität hervor; eine Eigenschaft, mit welcher die Vorzüge und Mängel seiner Formbehandlung und Technik in Zusammenhang stehen.

Das jüngste Gericht in Orvieto

mit seinen materiellen Grundlagen und seinen Vorstufen in darstellender Kunst.

Das gefürchtete Judicium finale kam freilich nicht, aber es kam und vollzog sich im Gewissen und inneren Schauen des Menschen, im Producte des Künstlers, worin es noch heute seine erschütternde Wahrheit offenbart. — Signorelli ersann, wie uns die Urkunden berichten, den Inhalt seines orvietanischen Cyklus im Vereine mit den dortigen Kirchengelehrten, und dieses ganze Werk lässt ihn so sehr als Mann seiner Zeit, als beredten Herold ihrer Noth und Erhebung erscheinen, dass es uns drängt, dem geistigen Stoffe, welchen er übernahm und frisch gestaltete, eine möglichst umfassende Betrachtung zu widmen [1].

Die mittelalterliche Sage vom Antichrist und den letzten Dingen hat ihr erstes Vorspiel in den alttestamentlichen Weissagungen von dem verheerenden Einfalle des Fürsten Gog und des Königs Antiochus Epiphanes, von der schliesslichen Besiegung derselben durch das Volk Gottes und von der Herrlichkeit des neuen Tempels. Eine ähnliche Historisirung des Teufel-Mythus repräsentiren dann im neuen Testament die wenig verschiedenen Offenbarungen von den „falschen Propheten", dem Loswerden des gefesselten Satan nach tausend Jahren, von der triumphirenden Herrschaft und schliesslichen Niederlage des „Widerchrist". In der Gestalt des letzteren erkennt man ein Bild des jüdischen Hasses gegen die römische Unterjochung. Die hauptsächlich in's Gewicht fallende Schilderung der Apokalypse ist in Zusammenhang mit den römischen Christenverfolgungen

[1]) Vgl. die Beschreibung und kunstkritische Betrachtung dieser Malereien im ersten Abschnitte des zweiten Theiles.

gebracht und ihr Antichrist auf die Grausamkeit Nero's gedeutet worden.

Tausend Jahre nach seinem Tod wird der Heiland wiederkommen und die Welt aus grosser Trübsal erretten. Aber vor ihm werden „falsche Christi" aufstehen und die Menschen berücken (Ev. Matthäi 24, 23). Den „Widerchrist" singularisch prophezeit die erste Epistel Johannis (2, 18); die Apokalypse schildert ihn ausdrücklich als Genossen des Teufels, als grässliches Unthier. Die Bekämpfung und Besiegung des Antichrist und seines Anhanges, im Grunde identisch mit dem Weltuntergang, ist als gleichzeitig mit demselben gedacht, als nachfolgend das jüngste Gericht und der Anbruch des himmlischen Reiches.

„Durch die mittelalterliche Welt geht das Gefühl der Nichtigkeit ihres Zustandes. In dem Zustande der Vereinzelung, wo durchaus nur die Gewalt des Machthabers galt, haben die Menschen zu keiner Ruhe kommen können und gleichsam ein böses Gewissen hat die Christenheit durchschauert." Dieser classische Ausspruch Hegel's (Philos. der Geschichte, S. 453) ist vor Allem illustrirt durch das beständige Bangen vor der Weltvernichtung, das nach Ablauf des ominösen Jahres Tausend seinen höchsten Grad erreichte. Die weitere Zeit erschien nur wie eine Galgenfrist. Zugleich müssen die hart hintereinander heraufstürmenden Nöthen der folgenden Jahrhunderte einzeln wie in ihrer Summe als steigernde, bestätigende Factoren gewirkt haben, die Seuchen, Erdbeben, Theuerungen, Gräuel der Inquisition, der Kriege und Parteikämpfe, die Phantasieschauer vor den drohenden Einfällen der Mongolen im XIII. und der Türken im XV. Jahrhundert.[1]) — Das Leben schien werthlos geworden.

Die bildliche Vorstellung der Person des Antichrist hat ihre eigene Geschichte, welche in der des Teufels ein apartes Capitel verdiente. Sie repräsentirt einen logischen Contrast, durch welchen der dualistische Glaube seine Lichtgestalten zu steigern sucht. Der Menschwerdung Gottes in Christus steht die Menschwerdung des Teufels im Pseudochristus gegenüber. Ist der Teufel der Affe Gottes, so ist er in seiner Verwandlung zum bösen Idealmenschen der des Heilands. Noch mehr: Ist Christus der Sohn

[1]) Man vergleiche Roskoff's Geschichte des Teufels, seine Erörterung der historischen und culturgeschichtlichen Momente, welche den Teufelsglauben zu weiterer Entwickelung brachten, besonders Bd. II, S. 120. — Roskoff kommt leider gar nicht auf den Antichrist zu sprechen, nur selten, nur vorübergehend und ohne jede systematische Herausstellung.

Gottes und der Jungfrau Maria, so ist sein gemeines Ebenbild in einem althochdeutschen Gedichte Sprössling des Teufels und eines babylonischen Weibes (Haupt, Zeitschr. VI, 372[1]). Diese Uebertragung der dualistischen Götteridee auf zwei halb menschliche halb dämonische Mittelspersonen, die sich auf den Boden der Menschheit stellen, ist so natürlich, dass er sich frühe schon und immer wieder ganz spontan vollzieht. Das neue Testament schildert den Teufel selbst an mehreren Stellen als Feind und Widerpart des Heiland, als Verkünder eines heuchlerischen Afterglaubens. Dies wiederholt sich immer wieder ohne Rücksicht auf die bereits fertige Figur des Antichrist. Nach Tertullian imitirt der Teufel sogar die Auferstehung Christi. Die Gnostiker machen ihn zum Demiurgen. Nach Sulpicius Severus erscheint er einmal dem heiligen Martin als Christus in feierlicher Toga; dem Diakonus Secundellus ebenso. Anderen tritt er als Heiliger oder auch als schöner Engel in den Weg. Commodianus in seinem Carmen apologeticum träumt von zwei Antichristen. Der eine ist Nero, der fälschlich todtgesagte, der wieder aus seinem Verstecke hervortritt, Rom erobert und die Christen verfolgt. Da naht der eigentliche Antichrist heran, „der Mann aus Persien", besiegt Nero, kehrt zurück nach Judäa, thut dort Wunder und wird von den Juden angebetet. „Er ist ihnen zum Antichrist gesetzt wie Nero den Heiden." Schliesslich wird er von Christus überwunden[2]). — So besass der Widerchrist der Bibel das dogmatische Patent auf die Menschwerdung des Teufels umsonst. Das fabulirende Menschenhirn abstrahirt davon, dass er schon da ist, und kommt immer wieder von Neuem auf dieselbe Idee. Die letzte und geistreichste Variation derselben ist Göthe's Mephistopheles.

Jedenfalls entfremdete man sich bald dem visionären Zerrbilde dieser Figur in der Offenbarung Johannis, das wohl in letzter Instanz auf den Gewitterdrachen der gesammten Urmythologie zurückzuführen ist. Die reiche Garderobe phantastischer Erscheinung verblieb schliesslich nur dem übernatürlichen Teufel selbst. Vom Antichrist dagegen lehrt der heilige Hieronymus, dass er eigentlich ein Mensch sei, den der Teufel erfasst, mit tödtlicher Feindschaft gegen Christus erfüllt und gefährlicher Macht ausgerüstet habe. Mit der allgemeinen anthropomorphistischen An-

[1]) Der talmudistische Gegenmessias Armillus entspringt der Ehe eines Teufels mit einer weiblichen Marmorstatue in Rom.

[2]) Vgl. A. Ebert, Gesch. der christlich-lateinischen Literatur, Leipzig 1874. S. 92 ff.

schauungsweise des Volkes wurde hiemit nur ausdrücklicher Ernst gemacht, aber nicht völliger, denn der vom Teufel besessene Mensch, welcher Christus carikirt, ist doch kein richtiger Mensch mehr. — Ein Magier mit höllischen Künsten, ein wunderschlauer Schatzgräber und Kaufherr, zu dessen Füssen sich der Mammon staut, ein berückender Seelenwerber, ein fanatisirender Irrprediger, dem der Teufel über die Schulter sieht, so steht er nun vor den Geistern und so malte ihn Signorelli. Doch lässt er ihn auch vom Himmel stürzen. Wie in seinem positiven Gegner ist im Pseudoheiland ein realistisches Moment von einem symbolischen zu unterscheiden. Er gilt für den Glauben als irdischer Feind Christi, als falscher Lehrer und schlimmer Machthaber, aber er verlässt schliesslich die wuchtende Erde und kämpft gegen Gott im Himmel, er wird wieder schwebend, transcendent; das was er eigentlich von Haus her ist, der Teufel selbst. Sein Kampf gegen Gottes Sohn und seine Niederlage ist gleichbedeutend mit dem Weltuntergang. Die Idee dieser Katastrophe, welche die Krone des christlichen Mythencyklus bildet, ist (vielleicht in directer Abstammung) verwandt mit dem Zweikampfe des Ariman und Ormuzd in der persischen Religion, des Ferneren mit dem Himmelsturme der classischen Giganten und Titanen, mit dem Herandringen des germanischen Surtr, der den Weltbrand *(Muspilli)* herbeiführt und mit den einschlägigen Vorstellungen der übrigen Völker. Das Gepräge des Mythischen tritt hier mit besonderer Deutlichkeit heraus, weil das symbolisirte Natursubstrat (das Gewitter, im Weiteren der Kampf der Tages- und Jahreszeiten) durch die dogmatische Umdeutung in's Ethisch-Politische noch nicht völlig überkleidet, noch nicht unspürsam gemacht ist. Die Sonne siegt, der Himmel wird klar, die Wolken fliehen hinab am Horizont, wo sie heraufgestiegen sind, senken sich in's Meer, und eine frische, schönere Welt, ein neues Jerusalem ersteht.

* * *

Mythologisch genommen ist der landschaftliche Horizont die Scheidelinie zwischen Himmel und Hölle. Er verdichtet sich in dem Vordergrund zum Schauplatz der Menschen. So entsteht ganz von selbst durch optische Induction die Einbildung eines oberen und unteren Stockwerkes, des überirdischen Himmels, der unterirdischen Hölle. Jedenfalls ist diese Vertical-Projection der mythischen Phantasie das Massgebende, alle anderweitigen Ver-

mittelungen, Ablenkungen nach Links und Rechts (die z. B. in den Schwankungen der Seelenwage des Erzengels Michael und in den beiden Handbewegungen des richtenden Heiland vorgewiesen sind) finden ihr schliessliches Ende doch entweder unten oder oben.

Aecht in hebräischem Geiste bekam diese Idee einer kosmischen Schlacht allmälich den criminalistischen Charakter eines jüngsten „Gerichtes". Satan tritt sowohl anklagend auf wie strafend, Maria als Fürsprecherin, Christus oder Gott als Richter. Die lebendige Vorstellung freilich hält diese gemessene Idee nicht fest, sie greift immer wieder nach luftwirbelnden, thrönenden Kampfbildern; oder, bleibt sie dabei, so malt sie sich wenigstens den Moment der Entscheidung und die Vollziehung der Strafe so wild und drastisch als möglich aus: Christus oder Michael erheben sich und spalten dem Antichrist das Haupt, blutige Blitze schmettern ihn zum Abgrund, die Erzengel fahren mit dem Schwert unter die übermüthigen Strafteufel, diese hauen, knebeln, würgen, beissen, fressen ihre Opfer — lauter personificirte Gewitterwolken. — Und entsprechend der chaotischen Verworrenheit dieses capitalen Naturbildes ist auch die ganze Idee der letzten Dinge ein unbestimmtes, fluctuirendes Ineinander; das Vorher und Nachher mit ziemlich laxer Periodicität auseinander gehalten. Wenn sich Alles entscheidet, wenn die Himmelsposaunen erschallen, dann schlägt auch die Schicksalsstunde aller Creaturen. Die Erde bebt und kracht, schüttelt sich im Fieber und giebt ihre Todten heraus. So ist Auferstehung des Fleisches und jüngstes Gericht schwer zu trennen. Die gezählten Vortage wie die verschiedenen Acte des hereinbrechenden Weltendes selbst stellen eine wenig methodische Scheidung in zufällige Bildergruppen dar. Dieselben entsprechen der successiven Schilderungsweise der dichtenden Phantasie, sind auch thatsächlich von ihr producirt und immer von Neuem wieder gegliedert und variirt worden. Die Malerei dagegen behilft sich entweder mit dem Versuche einer simultanen Schilderung, indem sie die wesentlichen Züge der Katastrophe herausgreift und mit naiver Unbefangenheit in Einem Rahmen zusammenstellt; oder bietet sie, wenn die angewiesene Räumlichkeit es mit sich bringt, eine Mehrzahl von Bildern, in welcher somit das logisch Getrennte örtlich getrennt ist; oder schliesslich in ihrer Reife geht sie auf die ursprüngliche Einfachheit der Idee zurück und nähert sich so wieder unbewusst der Naturbedeutung ihres Stoffes, so dass wir in den einhersausenden

Gestaltenmassen eines Michelangelo und Rubens unwillkürlich an das Schauspiel eines erhabenen Gewitters denken müssen. Signorelli steht in der Mitte. Er wählt den vorgefundenen Raumbedingungen gemäss die getheilte Schilderung, ähnlich wie z. B. Orcagna in der Novella zu Florenz, wo wenigstens Himmel und und Hölle in Gegenüberstellung separat dargestellt sind. Also ist Signorelli keineswegs der Erste auf diesem Pfade. Aber sein Werk ragt, wie sich zeigen wird, durch eine so ausgesprochene Betonung und kräftige Ausnutzung des Gliederungsprincipes hervor, dass er doch eben hierin ganz originell erscheint.

Die ersten Darstellungen vom jüngsten Gerichte aus dem 5. und 6. Jahrhundert behalfen sich symbolisirend mit äusserster Abbreviatur des Vorganges oder mit bloss schematischer Repräsentation der handelnden Figuren in parallelen Streifen [1]). Ein starker Rest der letzteren Methode macht sich noch in dem Ende des XI. Jahrhunderts entstandenen Fresco an der Thorwand von S. Angelo in Formis bei Capua bemerklich [2]). Oben Engel, die Posaune blasend, darunter die Auferstehung, weiter unten der thronende Christus. Links und rechts von ihm, in Serien untereinander gereiht, anbetende Engel und Apostel, die Verdammten und die Erwählten. Zuletzt die Schilderung der Hölle. Ein ähnliches Fresco aus dem XIII. Jahrhundert befindet sich in dem neapolitanischen Kloster S. Pietro del Monte di Donna Regina [3]). Auch die Bildhauer-Schule der Pisani ist noch abhängig von der schematischen Theilung. Die Kanzelreliefs dieses Gegenstandes von Niccolà und Giovanni Pisani sind jedoch zugleich mit Rücksicht auf die eigenthümlichen Bedingungen der architektonischen Grundform zu betrachten. Dagegen zeigt das muthmasslich von dem pisanesken Ramo de Paganelli ausgeführte Wandrelief an der Façade des orvietanischen Domes wieder die Seriengliederung mit dem Rahmenmotive ornamentalen Laubwerkes. Vielleicht wirkte auf diese Sculptoren auch das Vorbild der römischen Triumphsäulen mit ihren in der Spirale übereinander emporgeführten Figurenreihen.

---

[1]) Vgl. J. P. Richter, Die Darstellungen des jüngsten Gerichtes in Italien bis auf Michelangelo, Christl. Kunstblatt, 1877, No. 4 und 5.

[2]) Vgl. D. Salazaro, Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV. al XIII. secolo, Napoli 1871, I, tav. VII.

[3]) Analoge Darstellungen sollen ausserdem in S. Angelo al Tifata, in Moscufo nel Teramano und in Fossa bei Aquila sein. Vgl. D. Salazaro, Brevi considerazioni sugli affreschi del monastero di Donna Regina, Napoli 1877, S. 5.

Giotto emancipirt sich vom Schema. Seine Anordnungsweise, welche wir an dem Fresco der Thorwand in S. Maria dell' Arena zu Padua kennen lernen, scheint für die folgenden italienischen Darstellungen dieses Gegenstandes grosse Bedeutung gehabt zu haben. Zu oberst Engel, über dem Portal Christus, umgeben von Engeln, links und rechts nebeneinander die Apostel, wie Christus thronend. Unten rechts die emporschwebenden Seligen. Links werden die Verdammten durch einen Feuerstrom in die Hölle gebannt, welche von einer Masse sehr kleiner Figuren erfüllt ist. Einen eigenen Antheil an der Entwicklung dieser Composition nimmt dann die altsienesische Malerei. Das Fresco im Campo Santo zu Pisa, welches früher dem Orcagna zugeschrieben wurde, aber von einem Schüler der Lorenzetti herzurühren scheint, zeigt die verschiedenen Momente, welche die grosse Katastrophe enthält, harmonisch vereinigt. Mit Benutzung des Vortheiles, welches die undurchbrochene (thorlose) Wand bot, ist hier zu unterst in der Mitte die Auferstehung geschildert, links die Hölle, rechts die Schaar der Auserwählten, darüber Christus mit Maria, den Engeln und Aposteln. Hier sehen wir das Problem in genialer, prototypischer Weise gelöst; die späteren Darstellungen Fiesole's, Fra Bartolomeo's u. A. erscheinen, wenn man sie in Beziehung auf das compositionelle Grundprincip hiemit vergleicht, nur wie Variationen. Erst Michelangelo mit seinem spontanen Mythologisiren erzeugt in diesem traditionellen Rahmen ein so eigenthümliches, stürmisches Leben, dass man von einer Neugestaltung sprechen kann. Die fast verwirrende Vielheit von Motiven, die sein Gemälde enthält, steht aber wohl nicht ausser Beziehung zu der in mehrere Bilder getheilten Darstellung Orcagna's und besonders Signorelli's. Denn nur mit Hülfe dieses Princips der Theilung und Trennung — welche das natürlichste Auskunftsmittel gegenüber der gebotenen Masse des Darzustellenden und der Tradition schematischer Gliederung durch die bloss nach dem gegenständlichen Gesichtspunkte zusammengefügten, nicht aber formal verbundenen und ineinander übergeleiteten Serien war — konnte man es unternehmen, den vielfältigen Inhalt des jüngsten Gerichtes ergiebig und einlässlich zu schildern. Dies wird uns klar, wenn wir den orvietanischen Cyklus betrachten. Durch ihn ist nicht nur die malerische Phantasie überhaupt. sondern auch speciell die bildliche Vorstellung von den letzten Dingen ungewöhnlich bereichert, belebt und entwickelt worden.

Signorelli ist unter den italienischen Malern der Einzige, welcher die Person des Antichrist zum Vorgange des jüngsten Gerichtes gesellt. Auch sonsten sucht man vergeblich nach Bildern derselben. Nur drei weitere Beispiele sind mir bekannt, welche alle der Buchillustration angehören:

Das *psalterium graecum* (N. 217) der Barberinischen Bibliothek in Rom (c. XII. Jahrh.), welches dem griechischen Basilianerkloster in Grotta Ferrata gehörte, enthält eine Miniatur zu Psalm 69 (Vers 28), welche den Antichrist darstellt, wie er Geschenke und Segen austheilt. Hinter ihm steht der Teufel und flüstert ihm in's Ohr. Also ganz wie bei Signorelli! Darüber steht *χειροτονιά τοῦ φιλάρχου*. Der Teufel ist menschlich, aber kohlschwarz (bei Signorelli in's Graue spielend) mit Flügeln versehen. Seine Haare stehen wie aufgekämmt in die Höhe[1]).

Im *hortus deliciarum* der Aebtissin Herrad von Landsberg (XII. Jahrhundert), welchen die Strassburger Bibliothek besass, war das Walten des Antichrist eingehend geschildert. Wir entnehmen aus der Beschreibung Ch. M. Engelhardt's[2]) Folgendes: Man erblickt den Antichristen, der Elias und Henoch tödtet, die kurz vor ihm auf der Erde erschienen; die Leichen beider liegen unbeerdigt auf der Strasse; der Antichrist lockt durch Geschenke die Fürsten, die Geistlichen, die Völker, so Christen wie Juden; er thut Wunder, lässt Bäume blühen, Feuer vom Himmel fallen, das Meer durch Sturm erregen; die jetzt noch nicht an ihn glauben wollen, lässt er martern und tödten; der wird in einen glühenden Ofen geworfen, jener enthauptet, andere mit Hacken zerfleischt, mit Keulen erschlagen, geblendet, mit Steinen todt geworfen, von Drachen verzehrt, von Schlangen gebissen. Doch Geduld! Nemesis ist nicht fern: Der Antichrist besteigt stolz den Oelberg, um gen Himmel zu fahren, da erscheint alsobald der Engel Michael und spaltet dem Uebermüthigen das Haupt, zum Erstaunen seiner bethörten Nachfolger. Die verführten Auserwählten thun Busse, die Juden bekehren sich, die Synagoge wird getauft. — Im Texte liest man Zusammenstellungen über den Antichrist. — Es folgen die Darstellungen des jüngsten Gerichtes, der Auferstehung der Todten, des himmlischen Paradieses, der Hölle, meist nach Anleitung der Apokalypse.

---

[1]) Angabe nach einer gefällig mitgetheilten Copie.

[2]) Herrad von Landsberg und ihr Werk: hortus deliciarum, Stuttg. 1818, S. 48—52.

Der „Entkrist" (v. XIV. Jahrh.) der Albertina in Wien schildert die letzten Dinge in dreizehn illuminirten Metallschnitten mit begleitendem Texte. 1) Predigt des Antichrist; hinter ihm der einblasende Teufel. 2) Er lässt das Meer mit den Fischen sich wie einen Berg erheben und niederlassen. 3) Er lässt einen dürren Baum blühen. 4) Er heisst einen Riesen aus einem Ei schlüpfen, eine Burg an einem Faden hängen, einen Hirschen aus einem Stein springen. 5) Er will auf dem Berg Oliveti zu Himmel steigen und befiehlt hundert Teufeln, sich in die Luft zu schwingen; da spaltet ihm S. Michael das Haupt. 6) Seine zurückbleibenden Diener stehen da in ihrer Sündlichkeit. „Doch werden ihnen verliehen 25 Tage, ob sie wollen Reuwe empfah'n." 7) Der Entkrist wird in den Höllenrachen gezogen. 8) Elias und Henoch predigen, wiedererstanden, den wahren Christenglauben. 9) „Alles Erdreich wird eben und werden alle Berge und Bühel miteinander zu Pulver." 10) Es kommen die Leute aus den Bergen und aus der Wildniss „gleich ob sie nicht sinnigt wären und mögen nicht miteinander reden"[1]). 11) Auferstehung der Todten. 12) Die Sterne fallen vom Himmel und das Gestirn sendet von sich feurige Strahlen, reinigt sich und wird wiederum weiss. „Es laufen auch Lewte und schreien und stehen, essen und trinken nicht vor übriger Furcht." 13) Das jüngste Gericht. Christus in der Mandorla. Die Auserwählten werden links in die Himmelspforte, die Verdammten rechts an einer Kette in den Höllenrachen abgeführt.

* * *

Es ist auffallend, dass die Darstellungen des Antichrist so selten sind; denn er war den Köpfen noch bis über das XVI. Jahrhundert hinaus geläufig, wie zuvörderst die Mysterienspiele und die warnenden Prophezeiungen der Bussprediger bekunden. Die unendliche Perspective der empirischen Entwicklung fehlte; umsomehr musste sich der Blick auf den ungefähr bestimmten Termin des diesseitigen Schlusses, auf die Wiederkunft Christi fixiren. Mit dieser stand aber nach festem Glauben das vorausgehende Erscheinen des Antichrist in directem ursächlichem Zusammenhange.

---

[1]) Die vier dastehenden Figuren, von welchen eine (mit Turban) eine darweisende Bewegung macht, um die schreckliche Situation zu bedeuten, haben eine allgemeine Aehnlichkeit mit Signorelli's Gestalten auf dem Fresco vom Untergang der Welt (rechts vom Thor in der Cappella nuova).

Es ist höchst wahrscheinlich, dass er schon frühe in den Processionspompen und Mysterien der Kirche, welche besonders das Osterfest zu verherrlichen pflegten, eine stehende Figur wurde. Und wir haben auch überlieferte Handschriften von alten Passionsspielen, welche dies bezeugen. In der That, die Vorführung des Antichrist musste der pantomimischen oder dialogischen Repräsentation eben so leicht als willkommen sein. Dagegen erscheint der einfache Teufel für die monumentale Malerei in ihrem noch kindlich befangenen Stadium passender als diese nominelle, wortbedürftige Gestalt, welche sich nicht wohl einfügen liess in das gebräuchliche Compositionsschema, das in ernster Symbolik Himmel und Hölle, Auferstehende, Verdammte und Selige in Einem Rahmen zu vereinigen versucht.

Für die Darstellung des Antichrist ist eine eigene Scene nothwendig. Die Bedingungen der mimischen und dramatischen Aufführung schlossen eine solche weder in der freieren Processionsbewegung, noch in der örtlich concentrirten Anordnung aus. Der episch wandelnde Aufzug hatte freie Wahl, diesen oder jenen Platz zu einer besonderen Gruppenbildung, zu einem aparten Auftritt und Dialog zu benutzen. Später, als man anfing, Bühnen aufzuschlagen, blieb die Scene, wo die empirische Handlung vor sich ging, immer deutlich geschieden von den transscendenten Raumbildern des Himmels und der Hölle.

Die Bühnen waren entweder nach dem horizontalen oder nach dem verticalen Gesichtspunkte angelegt. Mone (in seinen Schauspielen des Mittelalters II, 156) giebt aus der Donaueschinger-Handschrift eines Passionsspieles einen Plan, der Aehnlichkeit mit einer antiken Rennbahn hat, wo das Volk auf beiden Längsseiten sitzt und die Handlung (summarisch genommen) gewissermassen als Profilbild an sich vorüberziehen lässt. Dieser mehr episch ausgedehnten Einrichtung steht die mehr dramatische Form eines Verticalgerüstes gegenüber, welches Burckhardt in seiner „Cultur der Renaissance" als die gebräuchlichste schildert (S. 325). Oben ein erschliessbares Paradies, ganz unten bisweilen eine Hölle und dazwischen die eigentliche Scena, welche sämmtliche irdischen Localitäten des Drama's nebeneinander darstellt. — Was hier von unten nach oben sich aufbaut, ist dort auf dem Boden an einander gereiht und hat dasselbe Gesicht im Grundriss wie dieses im Aufriss. Das sachliche Eintheilungsprincip ist ja das Gleiche.

Neben diesen expressen Bühnenanlagen gab es aber auch

accomodirte, durch einen gegebenen Raum bedingte. Nicht selten wurde wohl der Innenraum der Kirche, besonders der Chor nebst Mittelschiff und flankirenden Seitencapellen mit unwesentlichen Nachhülfen als Schauplatz theatralisch-liturgischer Aufführungen benutzt. Centrifugale Ueberwirkungen und Auslösungen aus der Hauptscene im Chor bewegten sich wahrscheinlich heraus in das Mittelschiff, links und rechts nach den Frontcapellen des Querschiffes, auch wohl durch Seitenthüren des Chors nach den Sakristeien. Dann und wann wurde wohl auch ein oberes Stockwerk für die himmlischen Majestäten hergestellt; ein unteres für die höllischen boten vereinzelte Kirchen in der offenen Krypte ihres (erhöhten) Chores dar. Das Natürliche war aber wohl, dass die Sakristeien einerseits die Verdammten, anderseits die Auserwählten aufzunehmen hatten. Bei reicherem Aufwande wurde dem Publicum vielleicht in den Oeffnungen der Flankencapellen des Chores Nebenscenen der seligen und unseligen Beschiedenheiten, des Vorhimmels und der Vorhölle dargeboten. In der Mitte des Chores mit theilweiser Benutzung des einmündenden Mittelschiffes das Vorspiel des Antichrist, die Auferstehung, der Erzengel mit der Seelenwaage oder dem Kreuz, nach links und rechts verwiesen die harrende Schaar der Gerichteten[1]).

Dieselbe Eintheilung steckt nun in den meisten mittelalterlichen Bildern vom jüngsten Gericht. Sie können gleichsam als fester Niederschlag, als fixirte Spiegelung der vorübergehenden Aufführungen betrachtet werden. Die Fresken dieses Gegenstandes befanden sich meist an der Westwand der Kirchen und Capellen, dem Chor gegenüber und schon das trennende Portal bewirkte eine ähnliche Anordnung. Dieselbe Nöthigung lag für das Altarbild in der Triptychonform, welche ja selbst ein Abbild des Querschnittes der Kirche darstellt.

Von dem Giottisten Spinello Aretino existirte in Arezzo ein Fresco (jetzt zerstört, vgl. den Stich von Lasinio) ähnlichen Gegenstandes, das sich nach dem Verticalprincipe aufbaut. Es stellt den Sturz der bösen Engel dar. Diese Vorbildung des Mythus vom jüngsten Gericht fordert durch ihre grössere Einfachheit von selbst hiezu auf, der blosse Sturz kann ja nicht anders dargestellt

---

[1]) Vgl. über die Inscenirungen der Mysterienspiele in Kirchen die ähnliche Hypothese von A. Ebert im Jahrb. für romanische und englische Literatur, Leipzig 1864, Bd. V, Studien zur Gesch. des mittelalterlichen Drama's, 1) die ältesten italienischen Mysterien, S. 51 ff.

werden als von oben nach unten. Doch auch in der Darstellung des jüngsten Gerichtes selbst bleibt mit wenigen Ausnahmen der senkrechte Gesichtspunkt herrschend; Fra Bartolomeo, dann Michelangelo, Tizian, Rubens etc. lassen sich wie die Mehrzahl der Giottisten und Altsienesen von demselben leiten und setzen hiemit die wesentliche Richtungslinie der kosmischen Phantastik wieder in ihr Recht ein.

Für diese späteren Meister eine Anregung durch die theatralisch-liturgischen Darstellungen annehmen zu wollen, wäre wohl müssig, nicht ebensowohl aber für ihre Vorgänger. — Dass überhaupt der Compositionssinn der Maler, ihr Streben, einen Vorgang lebensvoll, sinnenfällig, mit harmonischer Evidenz darzustellen, durch diese Kirchenschauspiele vielfach geweckt und entwickelt wurde, besonders in Italien, wo man sie so eifrig betrieb, dies scheint mir ausser Zweifel zu stehen. Mehrere Anzeichen weisen darauf hin. A. Ebert[1]) macht beiläufig darauf aufmerksam, wie genau das Detail in Gentile Fabriano's Huldigung der morgenländischen Könige vor dem Christuskinde (die Becher, Kleinodien, Thiere etc.) auf den florentinischen Bericht über eine damalige Mysteriendarstellung passe. Und in der That hat jenes liebliche Bild im guten naiven Sinne etwas Maskeradenhaftes, ebenso auch frühere Darstellungen dieses Gegenstandes, z. B. diejenige von Barna im Dom von San Gimignano. Hermann Grimm macht in seinem Leben Raphaels (S. 138) folgende Bemerkung: „Die Kunst der theatralischen Anordnung, das scenenhaft Gefällige, das auch Andrea del Sarto bei Fra Bartolomeo lernte, hat Raphael in dessen Schule ausgebildet.“ Die Configuration Fra Bartolomeo's buchtet sich nach Analogie der perspectivischen Vertiefung des beliebten einfachen Hallenraumes mit statuarischer Präsentation der Einzelgestalten mässig in den Hintergrund. Dies erinnert unwillkürlich an die Form der Bühne und an die elementaren Grundregeln der schauspielerischen Gruppirung. Wäre hiefür nicht auch die gewohnte theatralische Vorbildlichkeit ein annehmbares Erklärungsmotiv? — Und ausserdem kann dieselbe nicht auch weckend und ausbildend auf das perspectivische Zeichnen gewirkt haben? Musste ein tiefer Denkender nicht stutzen darüber und in's Grübeln gerathen, warum er das, was auf der Scene vertieft seinen Blicken begegnet, nicht ebenso malen kann? —. Auch umgekehrt mag das Auge und die Hand des bildenden

[1]) Jahrb. für rom. und engl. Lit. V, 51.

Künstlers dem Zwecke des Schauspielers förderlich gewesen sein. Anfangs waren wohl die malenden und meisselnden Pfaffen auch dieselben, welche zu solchen Vorstellungen sowohl als Regisseurs wie als Mimen verwendet wurden. Später als die Renaissance aus dieser kirchlichen Ueblichkeit (indem sie zugleich auf die antike Tradition der Saturnalien zurückging) die weltlichen Trionfi und Carnevalsfeste, die allegorischen Sinnspiele und schliesslich das moderne Drama hervorgehen liess, brauchte sie die Künstler dazu, wie die Poeten. Von Brunelleschi wissen wir, dass er für das Fest der Nunziata in Florenz einen kunstreichen, engelumschwebten Himmelglobus construirte, von welchem Gabriel in einer Mandorlamaschine niederflog[1]). Als Papst Clemens VII. im Jahre 1524 gewählt wurde, ordnete Baldassare Peruzzi die Zubereitung zur Festlichkeit der Krönung (*fece l'apparato della coronazione*[2]). Lionardo da Vinci war Director der Feste in Mailand. Er ersann dort einmal ein ungeheures Triebwerk, welches die Bewegung der Planeten darstellte. In jedem Planet stack ein Gott, der bei der Annäherung an Isabella, die Braut des Herzogs, heraustreten und dieselbe ansingen musste[3]). Als der König von Frankreich, Ludwig XII., nach Mailand kam, wurde Lionardo aufgefordert, etwas recht Absonderliches zu machen (*di far qualche cosa bizarro*), und so verfertigte er einen Löwen, der mehrere Schritte ging und dann seine Brust öffnete, in welcher man lauter Lilien erblickte[4]). — Puppen und Automaten wurden vornehmlich für die ideale Bewegung des Fluges verwendet, wie denn heute noch die italienische Geistlichkeit bei Heiligenfesten im Gebirge und auf den Inseln peruginesk gemahnende Engelgruppen an aufgespannten Seilen hin- und hergleiten lässt.

Die Weiterentwickelung dieser theatralischen Darstellungen zu freierem Aufbau, zur Anwendung von Coulissen und Maschinerieen[5]) hatte gewiss auch Zusammenhang mit dem compositionellen Fortschritt der Malerei überhaupt und wohl auch mit den Gemälden vom jüngsten Gericht. Besonders wichtig mag für diese

---

[1]) Vasari, III, 232.

[2]) „ VIII, 228.

[3]) Amoretti, Memorie — su Lionardo d. V. p. 38, 5. Vgl. Burckhardt, die Cultur der Renaissance in Italien, S. 330.

[4]) Vasari, VII, 28.

[5]) Vgl. Gregorovius VII, 626; Burckhardt, Cultur der Renaissance, S. 326; Burckhardt, die Renaissance in Italien, 1. Auflage S. 327ff.; Seb. Serlio, Libri cinque d'architectura, J. Martin, 1545—50, S. 63ff.

Beziehung die Aufgabe gewesen sein, die Decorationen mit der Scene in optische Uebereinstimmung zu bringen.

Genug, die Wechselwirkung zwischen Theater und bildender Kunst im Allgemeinen ist kaum zu bezweifeln, sie erhält für uns eine specielle Bestätigung durch die Aehnlichkeit, welche die Bühnendarstellung des jüngsten Gerichtes mit der bildlichen hat. Die Zeitphantasie war ja im Wesentlichen dieselbe, ob sie dieses oder jenes Ausdrucksmittel wählte; unter sich aber mussten dieselben sollicitirend auf einander wirken. Dass Signorelli nicht ohne Anregung durch die Mysterienspiele dieses Gegenstandes war, ist nicht unwahrscheinlich. Seine cyklische Composition könnte jedoch höchstens mit der ambulanten Aufführung verglichen werden. Näher liegt es, einen materiellen Einfluss anzunehmen.

* * *

Auch die innere Bilderwelt des Dichters und poetischen Gelehrten enthielt dieselben traditionellen Stoffe wie die äusserlich scheinvolle des bildenden Künstlers. Der Poet inspirirte den Künstler und umgekehrt. Zu Recht bestehen bleibt freilich nach wie vor der massgebende Unterschied, dass sich dieser auf die optische Darstellbarkeit beschränken und auf diesem ausschliesslichen Boden eine eigene Erfindungskraft und Oekonomie aufbieten muss, um mit seinen Mitteln den Gegenstand darzustellen. — Durchblättert man die einschlägigen Vorstellungen der Bibel, die zahlreich überlieferten Dichtungen vom Antichrist und den letzten Dingen, die göttliche Komödie Dante's und seiner Nachahmer, so stösst man selbstverständlich auf mehrfache Analogien mit den Zeitbildern vom jüngsten Gericht, den *trionfi della morte*, insbesondere aber mit Signorelli's orvietanischen Fresken. Denn dieser sucht mit mehr Energie und Erfolg als seine Vorgänger von der Sache eine möglichst natürliche Vorstellung zu geben, indem er den empirischen Vordergrund hervorhebt, indem er die menschliche Verderbtheit, welche die Weltvernichtung herbeiführt, die bangen Vorzeichen derselben und den ersten Moment ihres Hereinbrechens, indem er Vorhölle und Vorhimmel statt Himmel und Hölle malt. Kurz er schildert mit mehr Realismus, er ist sachgetreuer, schärfer auf die Consistenz des Vorganges aus als die streng symbolisirenden Gothiker und deshalb reicht er auch dem Dichter eine wärmere Hand, der als Mann des geistsinnlichen, geweckten Wortes ohne Leben nicht leben kann, der

immer so oder so dem Austrag angewandter Lebenskräfte, herzklopfendes Menschenschicksal im Sinne hat.

Die Vorstellungen über dieses Zukunftsereigniss, welche, nachdem sie von den Kirchenvätern weitergesponnen, geordnet und niedergeschrieben waren, durch den Mund der Priester in das Volksbewusstsein anreizend oder corrigirend überwirkten, hatten natürlich auch ihren gesetzmässigen Einfluss auf das Mysterienspiel und so stand schliesslich auch der Künstler unbewusst unter dem stofflichen Einfluss derselben, indem er sich an das theatralische Muster gewöhnte. Der Einfluss der theologischen Elaborate einerseits und der Einfluss der Dichtungen wie der Mysterienspiele andererseits fallen also im Grunde zu einem Gemeinsamen zusammen.

Zuvörderst ist der dem Thomas von Celano zugeschriebene Hymnus „*dies irae*" zu erwähnen, doch mehr als Ausdruck der Stimmung wie als plastische Schilderung. Die urwüchsigsten deutschen Dichtungen vom Weltuntergang sind Muspilli und Heliand (IX. Jahrh.). In ihnen lebt die altheidnische Religion und Sitte noch einmal auf und verbindet sich mit der siegreich gewordenen Idee des Christenthums in ergreifender Weise zu Einem. — Die weniger bedeutenden deutschen Mysterientexte dieses Gegenstandes sind nahezu Uebersetzungen der früheren lateinischen. Man hielt sich dabei ziemlich conservativ an die gewohnten biblischen Vorstellungen und es mag wohl nur ein geringer Unterschied von den italienischen Bearbeitungen dieses Gegenstandes gewaltet haben. Als Beispiel möge die von Mone [1]) besprochene Handschrift eines Schauspieles vom jüngsten Tag (im Kloster Rheinau) dienen. Der Prolog enthält Prophezeihungen des Sophonias und Gregorius über den kommenden Jammer und seine Sühne im Weltgericht:

„Gros erdbidem und hungersnot,
brůder git brůder in den tod,
es geschehent ding, die noch grösser sint,
der vatter richtet wider das kind,
das kind dem vatter das selbe tůt,
also bössret sich der lůten můt."

Ein Zustand, der durch die Scenen wilder Tortur und Gewaltthätigkeit in den beiden ersten Fresken Signorelli's angedeutet ist.

„An der sunnen und an dem mån
grosse Zeichen můssent ergån."

[1]) Schauspiele des Mittelalters I, 265.

Solche planetarische Erscheinungen sieht man im zweiten Fresco an der Portalwand. — Dann schildert Gregor die Schrecken der fünfzehn Tage (vgl. Hesekiel 38, 19—22):

1. Tag: Stillesteh'n der Gewässer.

2. Tag: Einsinken derselben, „also furchtent si den jüngsten tag."

3. Tag: Aufbrüllen der stummen Fische, Wehklagen der dürstenden Thiere.

4. Tag: Brennen der Erde.

5. Tag; Blutschwitzen der Pflanzen.

Den Schilderungen der folgenden Tage entspricht Mehreres, weil sie darstellbarer für den Maler sind. Ich citire einige Verse, daneben die ähnlichen eines lateinischen Gedichtes (Handschrift desselben Klosters):

„Darnach kompt der sechst tag,
der bringet erst einen grülichen schlag,
hus und hof denn nider fellt,
wie vast es in ward ufgestelt,
es vallet alles uf die erd.
gold wird denn unwerd.

Der sibent tag gar grülich wirt,
ein grülich strit sich denn birt,
ein stein den andern schlet,[1])
ein grülich tossen denn von ihn get,
von angsten müssent si spalten;
wer denn lebt, der müss alten.

Den achtenden tag, vernemmet wol,
ein grülich wind weyen sol,
die erdbidem koment so vast,
das mensch noch tier niemer gerast,
es vallet nider zů der selben stund
und schreyt: o we, got der kunt!"

„Sexta die moenia cuncta dirimentur,
turres, domus, oppida castraque solventur,
nec machinis bellicis illa destruentur,
igneaque flumina ubique spargentur.

Die vero septimo lapides pugnabunf
contra se ad invicem collisi crepabunt,
in cavernis homines metu latitabunt,
et, ut se operiant, motibus clamabunt.

Totam terram motui lux octava dabit,
qui sic erit validus, quod cuncta turbabit,
non homo, non animal super pedes stabit,
cuncta simul stantia ad solum prostrabit."

9. Tag: Zusammenbrechen der Berge, Abflachung der Erde.

10. Tag: Hervorkriechen der Menschen aus ihren Verstecken, schreckensstummes Harren.

11. Tag: Die Erde stösst die Todtengebeine heraus.

[1]) In einer Handschrift aus dem Kloster Kreuzlingen bei Konstanz heisst es: „ein stern den andern schlecht". S. Mone, Schausp. d. M. I, 317—319.

„Der 12. tag bringt gallen,
denn sieht man die sternen vallen
und fliegent uf die welt über al.[1])
der Zorn ist gross und ane zal,
dennocht lept der lûten vil,
die wartent denn des todes zil."

„Die duodecima stellae sunt casurae,
scintillas flammiferas ubique sparsurae;
cunctae quoque bestiae per campos visurae,
nil gustantes penitus sed vocem daturae."

13. Tag: Allgemeines Sterben der Menschen.
14. Tag: Weltbrand („luft, wasser, ertrich denn brint").

„Der 15. tag kompt, das ist war,
bringt die welt wieder schon und och klar,
alle toten erstand von dem grab,
als uns Christus geschriben gab,
der Engel mit grossem zorn
rüft dem her her zu mit dem horn".[2])

„Die quinta decima coelum renovabit
atque terrae pariter novam formam dabit,
et post haec angelica tuba resonabit,
et sic omnes mortuos deus suscitabit."

Nun treten die Engel selbstredend auf und das Schauspiel geht einigermassen in active Realität über. — Auch Orcagna lässt sie in ein Horn blasen, Signorelli in die classische Posaune. Abgesehen von solchen Einzelheiten stimmt seine Darstellung zu den exemplificirten Zeitpoesien. Statt dem Erdbeben malt er einen zusammengestürzten Prachtbau, erschrockene Menschen darum. Andere blicken zu dem entstellten Himmel mit seinen Ringsternen, Feuer und Blutstrahlen, herumschiessenden Teufeln empor. Auch die getroffenen und hingestreckten „*fiammiferati*" fehlen nicht (vgl. den Vers vom 12. Tag).

In einem Alsfelder Osterspiel[3]) beginnt die Bekehrungsgeschichte der Magdalena damit, dass Lucifer „das Fass als herkömmliche Erhöhung auf der Vorderbühne" (das auch zuweilen als seine Wohnung fungirt) besteigt, seine Unterteufel zusammenruft und ihnen eine Predigt hält. — Signorelli's Antichrist predigt natürlich auf einem antiken Piedestal.

Wernhers Osterspiel (12. Jahrh., älteste Urkunde dieser Gattung) aus dem Kloster Tegernsee „Vom Aufgang und Untergang des Antichrist" schildert in einer Scenenangabe[4]) den im Hinter-

[1]) Vgl. Hesekiel 38, 22.

[2]) In der Kreuzlinger Handschrift: „Die engel mit grossem zorn blausent und rüffent mit herhorn."

[3]) Vgl. Roskoff, Gesch. d. Teufels I, 382.

[4]) „ „ „ „ „ I, 366.

grunde gegen Morgen stehenden Tempel des Herrn, welchen nun der Antichrist mit seiner Herrschaft einnimmt. Sein Heer unterliegt dem *rex Teutonicorum*, er bringt denselben aber schliesslich durch Wunderthaten auf seine Seite und triumphirt, bis die himmlische Nemesis ihn vernichtet. — Diesen zur Teufelsburg gewordenen Gottestempel stellt wohl ohne Zweifel der bramanteske Rundbau im ersten Fresco des Cyklus dar. Auch das Heer des Antichrist sehen wir hier vertreten. Die historisch-politische Vorstellung des alten Testamentes von der Heeresmacht des bösen Gog und des Epiphanes wurde von dem kriegsgewohnten Mittelalter wieder durchgehends aufgefrischt.

An italienischen Berichten über liturgische Aufführungen dieses Gegenstandes fehlt es, wie schon erwähnt, keineswegs. Die friaulische Chronik des Julianus, Canonicus in Cividale, erwähnt vom Jahre 1298 unter Anderem eine Darstellung des jüngsten Gerichtes, vom Jahre 1304 eine solche des Antichrist [1]). Im selben Jahre wurde zu Florenz auf Barken im Arno die Hölle inscenirt, wobei die Brücke alla Carraja mit den Zuschauern zusammenbrach [2]).

Von Feo Belcari (1410—1484) existirt ein Gedicht „*dei segni innanzi al finale del giudizio*“ [3]), welches sich ganz an die bereits erwähnten lateinischen und deutschen Schilderungen anschliesst, von Antonio Araldi (mit Zusätzen von Belcari) eine „*rappresentazione del dì del giudizio*“ [4]). Nach einem Prolog, den ein Engel spricht, stösst der Erzengel in die Posaune und ruft die Todten herbei. Minos ermahnt die Teufel, Christus das Engelsheer, sich bereit zu halten. Michael trennt die Guten von den Bösen und zieht aus der Schaar jener einen Heuchler mit Gewalt hinweg zu diesen. Den Kaiser Trajan führt er zu den Guten trotz der Einsprache eines Teufels. Ein Kind bittet ihn vergebens um diese Gnade, worauf es seinen Vater anklagt. Gespräch zwischen Vater und Sohn, welche durch das Urtheil getrennt sind. Salomo wird zu den Schlechten verdammt. Gespräch zwischen Petrus und einem Geistlichen, zwischen den Armen und S. Francesco, den

---

[1]) Muratori, rer. ital. script. I, XXIV, col. 1205 und 1209. Vgl. A. Ebert, Jahrb. für roman. und engl. Literatur V, 51.

[2]) Vgl. Burckhardt, C. d. R. i. J. S. 321.

[3]) Vgl. G. Galetti, Poesie di Feo Belcari, Firenze 1833, S. LVII und 117.

[4]) Ebenda S. LVI und S. 119ff. Vgl. auch Colomb de Batines, Bibliografia delle antiche rappresentationi Italiane stamp. n. sec. XV e XVI, Firenze, 1852, S. 21 und 31.

Kaufleuten und S. Niccolò di Bari, den Compagnie della disciplina und S. Hieronymus, den ehrlosen Weibern und Maria Magdalena, einem Ehemann und seiner Gattin, allen Sündern und der hl. Jungfrau, Verdammungsurtheil Christi (*Cristo con irato volto e voce terribile dice a quelli dal lato sinistro*). Gespräch zwischen einem stolzen Sünder und einem demüthigen Seligen. Jedes Laster tritt in einem Repräsentanten gegen die ihm entgegengesetzte Tugend auf. Abschluss durch die Antworten des hl. Bernhardin, Christi, des Minos und seiner Teufel. Epilog eines Engels.

Paolo Bozzi schildert in seiner *rappresentatione del giudicio universale* (Verona 1596) mit kräftiger Phantasie das Walten des Antichrist, ehe er das jüngste Gericht hereinbrechen lässt. Das Stück beginnt mit einem Prolog der Kirche. Der Teufel, den S. Michael entfesselt hat, schliesst seinen Vertrag mit dem Antichrist:

Dem. Tu vanne, e con le nostre arme fatali
Spegni 'l commun nemico, il tristo germe.
Ant. Ma, doue son le squadre? ou' i soldati?
I Duci? i Capitani? i Caualieri?
Dem. Viui sicur, che tutto a tempo haurai.
Ecco d'oro, e d'argento vna gran massa,
Che già molt' anni a te si serba in terra:
Con questi assoldarai popoli, e genti;
Con questi vincerai Cittadi, e Regni;
Con questi domarai l'Orto, e l'Occaso,
E che non ti fara soggetto l'oro?
Ant. E mi farà soggett 'anco gli Ebrei?
Dem. Seguiran le tue insegne anco gli Ebrei,
Se tu, cangiato di Saule il nome,
Ti chiamerai Giesù; Quegli, che 'l grande
Rettor del Ciel a la sua gente altera
Promise da prim' anni.
Ant. Alcuna fede
Non prestaranno a le parole mie.
Dem. I fatti faran fede; Hor quest' insegna
Prendi del nostro Regno; e tu con questa
Richiamerai da morte i morti in vita;
Farai tremar la terra, il ciel muggire;
L'aria empirai di fiamme; ed a le scosse
Di questa verga, anch 'io sarò presente,
E miracoli, e segni, e gran prodigi
Teco farò sì, che sarai creduto
Il ver Messia già profetato a tuoi.
Ant. Basta il presidio sol di questa verga;
Che mi da 'l cor di far con essa tali
Opre, che stupiran l'età future.

Dem. Ma se alcun fosse pur così costante,
Che ne per segni si mouesse, ad oro;
Tu con tormenti graui, e morti horrende,
Lo affliggi, e stratia in guisa, che sia essempio
A gli altri, ond' a obedirti ogn'vno impari.
Ma pria de la tua gente ardita sciegli
Tribuni, e Duci; e fa, che apportin guerra
A questa parte, e a quella, e tu primiero
Combatti di Sion l' eccelsa torre,
E con strane battaglie, e con l'Impero
Doma la gran Città, prendi la gente,
Pel subito terror già fatta vile.
Questa fia la tua sede; quindi 'l resto
Del mondo ottenerai con le tue squadre,
Per tuo sparse a debellar il mondo,
Nè fia lieue l'ardir, nè poco il prezzo.

Der Antichrist wirbt nun ein Heer an und ernennt „*Gamaliele*" zu seinem Capitano, belagert und erobert Jerusalem, die Burg Zion, hält Reden an das Volk, thut Wunder, erweckt einen todten Jüngling, lässt die Ungläubigen, die standhaften Heiligen und Propheten Christi hinrichten, welche singend in den Tod gehen. Nun versammelt Christus die Seinigen, der Weltuntergang beginnt; die Todten werden auferweckt, die Guten und Bösen geschieden. Den ersten Act beschliessen die Propheten, den zweiten die Sybillen, den dritten die Engel, den vierten die Verdammten, den fünften die zum Himmel emporsteigenden Seligen mit einem Chorgesang. Der letzte Theil, welcher das jüngste Gericht schildert, lehnt sich ziemlich an die früheren Schilderungen Araldi's und Anderer. Doch ist es wahrscheinlich, dass auch das Walten des Antichrist von (anderen) Vorgängern ähnlich geschildert wurde; denn auch in der Poesie, zumal im Schauspiele, herrschte eine gelinde, stufenmässige, organische Fortbildung, obgleich ihre raschere Entwickelung jener der übrigen Künste vorauseilt. Man hielt sich an die gewohnten Anschauungen, an das traditionelle Schema. Eine besondere Rolle spielen in dem Stücke Bozzi's die Söldner und Capitäne des Antichrist, wie bei Signorelli. — Wie merkwürdig aber, dass dieser unter das Volk, welches der Predigt des Antichrist lauscht, die Portraits der Vitelli und Baglioni mischte, mit welchen er doch befreundet war! Denn nur in dieser Gruppe können wir die von Vasari erwähnten Portraits vermuthen. Zwar hat er auch das Portrait seiner selbst und Fiesole's hinzugefügt, jedoch als „*fuor d' opera*". Die Bildnisse der genannten Condottieri sind aber mitten unter der Gemeinde des Antichrist,

mitten im Bilde zu suchen. Geschah dies in tendenziöser Absicht gegen die Genannten, welche ihm vielleicht inzwischen verhasst worden waren, oder nur ganz naiv, ohne jede persönliche Beziehung aus blosser Künstler-Freude am Bildniss? Das letztere ist wahrscheinlicher.

Je mehr man sich mit den Einzelheiten dieser beiden ersten Fresken des Cyklus (welche das Walten des Antichrist und die ersten Zeichen des Weltunterganges darstellen) beschäftigt, desto mehr wird man in der Vermuthung bestärkt, dass Signorelli irgend ein Mysterienspiel vom Antichrist und Weltuntergang gesehen oder wenigstens ein Gedicht, welches diese Stoffe behandelt, gelesen habe. Die meisten dieser fraglichen Gruppen und Gestalten sehen fast darnach aus, als ob sich der Maler hiemit an ein zum Voraus orientirtes Publicum wende, so dass dieses wohl beim Anblick derselben sogleich wusste, um was es sich handle, welcher Vorgang gemeint sei, ja dass es selbst mit Namen bereit war, wo wir jetzt nur eine allgemein menschliche Interpretation gebrauchen. Möglich, dass eine Aufführung in Orvieto selbst oder anderwärts dem Maler vorschwebte, möglich auch, dass er sich an die Schilderungen irgend eines feurigen, phantasiereichen Busspredigers hielt, dem das Volk der Gegend mit Andacht zu lauschen gewohnt war. Gewiss aber ist, dass er in seiner ganzen Schilderung von den Vorschriften und Einreden der Kirchengelehrten und unmittelbar vom Kämmerer abhängig war. Von jenen mag der eine oder der andere nicht nur als Prediger und Bibelerklärer, sondern auch als Dichter, Director der geistlichen Schauspiele die Phantasie des Malers wie des Volkes inspirirt und so das geistige Wesen der Fresken vorbereitet haben.

* * *

In einem aus dem XV. Jahrhundert rührenden Drucke einer italienischen Aufführung des jüngsten Gerichtes befindet sich ein Holzschnitt, der einen Mönch auf der Kanzel darstellt[1]). Dies eine Beispiel unter vielen bezeugt zur Genüge den Zusammenhang der Bussprediger mit dem Cultus der Idee vom Weltende. Besonders waren es die Visionen Savonarola's, welche die Phantasie der Zeit ergriffen. In seinem Feuergeist hatte die Bussbestrebung einen drohenden Charakter angenommen. Das Elend seiner Nation, die üppige Frivolität seiner Zuhörer und vor Allem die Verlotterung

[1]) Batines, Bibliogr. d. ant. rappr. S. 21.

der Kirche, welcher er angehörte, gab seiner Mystik eine gereizte Beziehung auf das Concrete. Eine ergiebige Amme fand sie zugleich im Studium der alttestamentlichen Propheten [1]). Unermüdlich in der Rede sich übend, wurde er immer bestimmter, heftiger; seine Verheissungen verbanden sich mit den geschichtlichen Wendungen und drangen mit dem Anhauche furchtbarer Nähe gleich der gespenstischen Vorboten des Geschickes selbst auf die Gemüther ein. So terrorisirte er auch die sarkastischen Florentiner. „Denn eng mit dem herrschenden Heidenthum hing zugleich jene abergläubische Furcht zusammen, die, wie eine unheimliche Wolke über der Festfreude der Medicäerstadt schwebte. Das war die Kehrseite der humanistischen Aufklärung, die sich so sicher auf Platon und Aristoteles gegründet wähnte. Die Gebildetsten glaubten an Geister und Traumgesichte, an den Einfluss der Gestirne, an die verborgenen Kräfte der Steine und der Thiere" [2]).

Diese allgemeine, nicht nur auf Florenz beschränkte Bangigkeit, welcher Savonarola Ausdruck gab und welche er zu seinem Zwecke benutzte, trat mehr als einmal beim kleinsten wie beim grössten Anlasse hervor, besonders aber am Ende des Jahrhunderts. Das im Jahre 1495 ausbrechende *malum Francicum* wurde als göttliches Strafgericht aufgefasst, ebenso die Tiberüberschwemmung in Rom. Als Lorenzo de' Medici starb, hatten es die Florentiner mit allerlei düsteren Vorzeichen zu thun. Besonders erschreckte sie der Blitzstrahl, der die Laterne von S. Maria del Fiore zerstörte. In den letzten neunziger Jahren hatten auch die Gräuel und Tücke des „Duca Valentino" und der Sieg der Türken bei Sapienza zur Steigerung dieser allgemeinen Alteration beigetragen. Gregorovius sagt von jener kritischen Zeit: „Der politische Horizont Italiens war damals so tief verfinstert, dass eine Katastrophe im Gemeingefühle lag" [3]). Doch schon früher hatte dies aus dem Mittelalter vererbte Wechselfieber der Geister wiederum so acuten Charakter angenommen.

---

[1]) „Die Geschichte des jüdischen Volkes ist ja in der That nur eine Kette von Uebertretungen und beständigen Strafen. Darum fand Savonarola in ihr unzählige Argumente, um zu beweisen, dass die allgemeine Verderbniss der Kirche die Geissel des göttlichen Zornes unvermeidlich mache". P. Villari, Gesch. G. Savonarola's, übers. von M. Berduschek, 1868, S. 62.

[2]) W. Lang, Transalpinische Studien. Bd. I. S. 144.

[3]) Gregorovius, VII, 410; vgl. 294, 385, 409, 414; W. Roscoe (Henke), Papst Leo X., I, 51, 52.

In dem kleinen Bergstädtchen San Gimignano (im Jahre 1484) war es, wo Savonarola zum ersten Mal sein Programm offenbarte, welches sich in die drei Sätze zusammenfasste:

Die Kirche wird gezüchtigt werden
Und dann erneuert;
Und das wird bald sein.

Im Jahre 1486 wanderte er durch die Lombardei; den Brescianern legte er die Apokalypse aus und erschreckte sie durch seine grässlichen Prophezeiungen auf's Aeusserste[1]). — Als mit dem Pontificate Borgia's die Steuernoth des Volkes und die Verbrechen und Laster der „*grandi*" so hohen Grad erreichten, sah Savonarola träumend hoch am Himmel eine Hand mit einem Schwert, worauf geschrieben stand: *Gladius Dei super terram cito et velociter*[2]). Zugleich hörte er viele Stimmen, welche den Guten Barmherzigkeit versprachen, die Bösen mit Strafen bedrohten und riefen, der Zorn Gottes sei nahe. Plötzlich wendete sich das Schwert gegen die Erde, die Luft verfinsterte sich, es regnete Schwerter, Pfeile und Feuer, furchtbare Donnerschläge ertönten und die ganze Erde verwüsteten Krieg, Hungersnoth und Pest. Diese Vision wurde später auf unzähligen Stichen und Medaillen dargestellt. Wenn er (im Jahre 1493) in seiner Florentiner-Predigt über den Psalm *Quam bonus* sagt: „Sieht der Teufel einen Mensch schwach, so versetzt er ihm Schläge mit der Axt, um ihn in die Sünde fallen zu machen. — Der Teufel hat seine Schaar zusammengerufen, und mit gewaltigen Schlägen haben sie die Thüren des Tempels selbst angegriffen"; wenn er weiterhin ausruft: „O Herr Gott, du hast es gemacht wie ein erzürnter Vater und hast uns von dir gestossen. So beschleunige wenigstens die Strafe und die Züchtigung, damit wir bald zu dir zurückkehren können, *effunde iras tuas in gentes!*", so erinnert das ganz eigens an den drastischen Sinn Signorelli's. Während der Fastenzeit dieses Jahres hatte er ausführlich von diesen nahen Strafen gesprochen und die Ankunft eines neuen Cyrus verkündigt, der Italien siegreich durchziehen werde. Fra Benedetto wiederholt die Worte seines Meisters in folgenden Versen:

Presto vedrai summerso ogni tiranno,	Bald wirst du sehen, wie die Tyrannen fallen,
E tutta Italia vedrai conquistata	Und ganz Italien erobert wird

[1]) Villari, 62, 63.
[2]) „ 113, 114, 130, 132.

Con sua vergogna e vituperio e danno.	Zu seiner Schande, Schmach und Schaden.
Roma, tu sarai presto captivata,	O Rom, auch du wirst bald genommen werden!
Vedo venir in te coltel dell' ira,	Ich seh das Schwert des Zornes auf dich stürzen.
Et tempo è breve e vola ogni giornata.	Die Zeit ist kurz und schnell fleucht jeder Tag.[1])

Als Karl VIII. von Frankreich sich gegen das unvorbereitete Florenz wandte und die erste phantastische Nachricht hievon in die Stadt drang, ein zahlloses Heer wilder, unbesiegbarer Giganten[2]) rücke heran, da strömte alles Volk in banger Erwartung in den Dom, um Savonarola zu hören. Kopf an Kopf harrten sie in höchster Spannung schon seit mehreren Stunden. Endlich bestieg er die Kanzel; die Aufmerksamkeit und die Stille waren noch grösser als gewöhnlich. Nachdem er die Blicke über die Zuhörer hatte gleiten lassen und ihre ausserordentliche Beklemmung wahrgenommen, rief er mit furchtbarer Betonung: „*Ecce ego adducam aquas super terras.*" Diese Worte zündeten, als wäre ein Blitz in's Gotteshaus gefahren und schienen ein unheimliches Grauen in allen Gemüthern zu erregen[3]). Jeder, der ihn damals gehört hatte, ging wie halbtodt und sprachlos in der Stadt herum[4]). Pico della Mirandola erzählt, ein Schauder sei ihm durch alle Glieder gegangen und die Haare haben sich ihm gesträubt.

Aehnliches, nur nicht ebenso Historisch-Bedeutsames, berichtet die Geschichte von den Erfolgen eines Bernardino da Siena, Fra Roberto da Lecce, Fra Alberto da Sarziano, Giovanni Capistrano, Jacopo della Marca, Fra Michele da Carcano. Im späteren Verlaufe des Mittelalters hatte die Predigt in der ohnedies von Hause her vorzüglich der pomphaften Massenwirkung zuneigenden Kirche Italiens immer mehr Boden verloren. Hingegen er-

[1]) Frà Benedetto, Cedrus Libani; ein kleines Gedicht, welches Padre Marchese im Archivio Storico veröffentlicht hat; Cap. 2: „Zusammenstellung der Prophezeiungen, welche der Verfasser von dem Propheten Hieronymus bei der Erklärung der Arche Noah's predigen hörte, zu einer Zeit, als noch nicht der geringste Argwohn von bestehenden Leiden vorhanden war." P. Villari, Gesch. G. Savonarola's, S. 135.

[2]) Ueber den erschreckenden Eindruck, den das Aussehen und die wilde Kriegsführung der in der Mehrzahl aus Deutschen bestehenden französischen Armee auf die Italiener machte, vgl. Gregorovius, VII, 365, 369.

[3]) Villari, S. 135.

[4]) So berichtet Cerretani in einem autographischen Manuscript in der Magliabechiana; Villari, S. 136.

hob sich im XIII. Jahrhundert die Reaction der Predigerorden, welche dann mit der Verwilderung und Ankerlosigkeit der folgenden Zeiten eine wachsende Bedeutung gewannen. Die barbarischen Schauspiele der Inquisition, welche gleichsam die Höllenstrafen anticipirten, gaben die besten Vorbilder zur Ausdenkung derselben ab. Je toller es zuging, desto eifriger strömte das Volk solchen heiligen Männern zu und liess sich mit athemloser Andacht das Vorgefühl der letzten Dinge über die Seele schauern. Wenn uns die ungeheuren Erfolge dieser Redner wegen ihrer scholastischen Methode unbegreiflich erscheinen, so müssen wir vor Allem den Eindruck ihrer Persönlichkeit, die breiten Einschiebsel über die Tagesfragen und überhaupt die Erregtheit der öffentlichen Stimmung bedenken. Der Hohn der Humanisten schadete nur den unbedeutenden unter ihnen, die begabten, feurigen hatten ungeschmälerten Erfolg.

Noch heute ist diese Ueblichkeit, von Zeit zu Zeit mit donnernder Rede das Weltgericht auszumalen, in Italien nicht erloschen. Ein vorzüglicher Werth wird in den einsamen Klöstern auf die Bussreden um Mitternacht gelegt, wo die Schatten dem zitternden Novizen vor den Augen lebendig werden wollen, der Vorhang der Nacht sich zu theilen scheint und die Gluthwelt der Hölle ihm entgegengähnt.

Es kann wohl kein Zweifel sein, dass unser Signorelli mehr als einmal Zuhörer solcher warnenden, terrorisirenden Mönche war, um so weniger, als gerade Umbrien mit Vorliebe von ihnen durchpilgert wurde. Es ist aber besonders wahrscheinlich, dass er nicht ohne Anregung von Savonarola blieb; denn er neigt sich ganz verwandt mit ihm (wie wir schon im vorhergehenden Abschnitt betont haben) mehr zum negativen Begriffe der Strafe als zum positiven der Reue und himmlischen Barmherzigkeit.

* * *

Indem wir uns im Folgenden bei der Erwägung der historischen Prämissen an die Reihenfolge des Cyklus halten und nun zu den transcendentalen Partien übergehen, welche die Vorgänge nach dem Weltuntergange schildern, haben wir es auch wieder mit Bestimmungen rein theologischer Natur zu thun, wie denn überhaupt der allgemein kirchliche Charakter der orvietanischen Gemälde das Vorwiegende bleibt. „Zwischen den künstlerischen Darstellungen und den scholastischen Bestimmungen fand eine

unverkennbare Wechselwirkung statt, so dass sich eines durch das andere erklärt."[1])

Nicht nur einzelne Bibelstellen, sondern auch spätere Dogmensätze sind hier vornehmlich in den Gemälden der Auferstehung, der Krönung der Seligen und der himmlischen Autoritäten an der Decke nachweisbar und hier zuvörderst werden wir die Bestimmungen der „orvietanischen Magister der heiligen Schrift" zu vermuthen haben.

Die Körper der durch die Posaunen erweckten Menschen sind von Signorelli jugendlich kraftvoll gebildet. Der Apostel Paulus nimmt einen neuen, aber vergeistigten Leib an: „Es wird gesäet in Unehre und wird auferstehen in Kraft" (1. Kor. 15, 43). Er spricht auch einmal von einer Ueberkleidung, „auf dass das Sterbliche würde verschlungen vom Leben" (2. Kor. 5, 4.) Hieronymus neigte sich bald der gröberen Lehre des Epiphanius zu, welche darauf drang, dass derselbe Körper denselben Gliedern wieder wachse ohne eine andere Veränderung, als dass das Fleisch unsterblich werde. Augustinus fügt noch ausdrücklich bei, dass dieser neue Körper nach der Wiederaufsammlung seiner zerstreuten Materie von aller Verunstaltung frei sein und sich der eine gleich gross wie der andere im Altersgepräge von 30 Jahren erheben werde[2]). Seine Bestimmung ist in der abendländischen Kirche durchgedrungen. Petrus Lombardus giebt ihr eine analogische Wendung auf den Heiland, indem er sagt, die Auferstehenden werden sich in dem Alter zwischen 30 und 33 Jahren befinden, in welchem Christus lehrte. Die Darstellungsweise Signorelli's steht hiemit keineswegs im Widerspruch, obgleich er Gerippe beifügt. Diese sind eben noch nicht fertig und reif zum Gerichte, die beigefügte, natürlich aber sehr magere Gestalt scheint, wie bereits erwähnt, den Process der beginnenden Ueberkleidung zu vergegenwärtigen. Vielleicht hat hiebei der Maler auch an eine Stelle in Dante gedacht:

Più non si desta, Di qua dal suon dell' angelica tromba Quando verrà la nimica podesta,	Der hebt sich niemals wieder, Bis beim Posaunenklang aus Himmelsthor Die Macht, die feindlich ihm, weckt seine Glieder.

[1]) Hagenbach, Dogmengeschichte S. 486.

[2]) Vgl. K. Gieseler's Kirchengesch. (1855) VI. Bd. Abth. II., S. 425—427.

Ciascun ritroverà la trista tomba.
Ripiglierà sua carne e sua figura
Udirà quel che in eterno rimbomba.
Inf. 6/95—99.

Zum Grab eilt jeder dann auf's Neu hervor,
Gestalt und Fleisch sich nochmal umzulegen,
Und hört, was ewig fortdröhnt seinem Ohr.
Notter.

Die Schreckenslosigkeit dieser frei dastehenden Figuren erklärt Luzi mit einem Paulinischen Citate: „Denn er selbst, der Herr, wird mit einem Feldgeschrei und mit der Posaune Gottes herniederkommen vom Himmel und die Todten in Christo werden auferstehen zuerst" (1. Thess. 4, 16).

Mit Bezug auf ein Wort des Propheten Joel (3, 7) wurde häufig das Thal Josaphat als Schauplatz des Gerichtes bezeichnet. Jedoch hatte das bei den Scholastikern eine uneigentliche Bedeutung. Thomas von Aquino, der Lehrer Dante's, sagt in seinem Elucidarium: *Vallis Josaphat dicitur vallis judicii. Vallis est semper juxta montem. Vallis est hic mundus, mons est coelum. In valle ergo fit judicium i. e. in isto mundo.*"[1]) Hiemit stimmt die unempirische Bodenbehandlung des Malers vollkommen überein. Bei solchen transcendenten Stoffen verschmähte die religiöse Empfindung eine realistische Naturschilderung, welche überdies auch noch das mangelnde Können wohl nicht ungerne vermied.

Im Bilde des Höllensturzes der Verdammten, ihrer Kneblung, Peinigung und Wegführung ins Feuer vereinigen sich kirchlich traditionelle Anschauungen mit dantesken Motiven. Die vollauf engagirten Teufel fallen mehr als die Teufel aller Vorgänger Signorelli's durch ihren menschenhaften Typus auf. Das ist zu betonen trotz der theilweisen Beigabe von Flügeln, Spitzohren, Hörnern u. A.

Im Jahre 1444 malte Baldovinetti für Castagno auf Leinwand eine Hölle mit vielen Nackten und höllischen Furien, welche von Lodovico Gonzaga bestellt war[2]). Ob Signorelli dies Bild oder die Skizze dazu in Florenz gesehen und hiedurch Anregung erfahren hatte, muss dahingestellt bleiben, solange wir keine nähere Vorstellung von diesem Werke Baldovinetti's haben. Furien finden sich jedenfalls in der orvietanischen Hölle nicht. Da wir soviele Anzeichen von theologischen Rücksichten in diesem ganzen Cyklus wahrnehmen, ist auch wohl die Hypothese berech-

[1]) Vgl. L. Gieseler's Kirchengesch. IV. Bd. II. Abth. S. 567.
[2]) Vgl. Zahn, Jahrb. II, 1869, S. 368.

tigt, dass Signorelli hier bei der Darstellung seiner Teufel indirekt von manichäistischen Nachwirkungen geleitet wurde. Nach Manes hat der Höllenfürst, der zweifüssige Dämon, eine riesenhafte Menschengestalt. Sein Leib gleicht dem des Urmenschen. „Da nämlich der materielle Leib das Werk des Fürsten der Finsterniss ist, da die Erzeugung, wodurch das materielle Leben fortgepflanzt wird, ein dämonisches Werk ist und der Erzeuger dem Erzeugten sowohl das eigene Wesen als die eigene Gestalt mittheilt, so musste folgerichtig der Fürst der Finsterniss die Menschengestalt tragen, da das Erzeugte das Ebenbild des Erzeugers ist.“[1]) Das Anthropomorphistische in der Götterbildung wird vom Manichäismus in interessanter logischer Umkehrung von Ursache und Wirkung dargelegt. Wir sagen: Der unverstandenen Natur wird von dem Menschen, der nicht von sich selbst abstrahiren kann, ein menschlicher Begründer unterschoben. Der Manichäer thut dies, d. h. er vollzieht blindlings die Unterschiebung und sagt dann: Weil wir die Creaturen dieses Begründers sind, müssen wir an uns selbst sein Abbild haben. In Wahrheit ist dieser angebliche Schöpfer unser Geschöpf, sein Leib geistiges Product nach dem Vorbilde unseres Leibes und deshalb wird er menschlich vorgestellt. Nicht wir sind ihm ähnlich geschaffen, sondern er uns in unserer subjectiv beschränkten Einbildung. — In der Periode vom vierten bis zum sechsten Jahrhundert wird dann die Menschengestalt des Teufels von der Kirche allgemein angenommen. „Der Kampf mit dem Manichäismus wirkte in dem Sinne sollicitirend auf die Gestaltung des christlichen Teufels, als sich gerade von dieser Zeit ab die Vorstellung von dessen menschlicher Gestalt festsetzte“[2]). Erst mit dem eigentlichen Mittelalter beginnen die phantastischen Ideen und Bilder von thierartigen Teufeln. Signorelli erscheint also mit den seinigen reformatorisch, er geht auf die alte manichäisch-byzantinische Satzung zurück. — Freilich ist dies auch noch von einem anderen Gesichtspunkte aufzufassen, von dem speciell künstlerischen des Risorgimento und dem seiner individuellen Phantasie. Wir werden darauf in dem folgenden Abschnitt zurückkommen.

Die Teufel fallen aber auch durch ihr besonderes Gepräge und Gebahren auf. Ihre grandiose Niedertracht, ihre furchtbare Geschäftsmässigkeit erinnert an die kräftigen Titel Tertullian's:

---

[1]) Roskoff, Gesch. des Teufels, S. 261.

[2]) Ebenda, S. 283.

Die Scharfrichter, die Strafdiener Gottes (*ministri poenarum*); auch an eine Schilderung des heiligen Antonius: „Das Antlitz der bösen Geister ist grauenhaft, ihre Stimme schrecklich, ihre Bewegungen gleichen denen verbrecherischer Menschen“[1]). Die verschiedenen Gestalten, in welchen denselben die Hölle zu versuchen trachtet, als lockendes Weib, als eine aus den Mauern hervorbrechende Schaar von Löwen, Bären, Leoparden, Schlangen, haben die Bedeutung von Metamorphosen, nicht die der Urgestalt[2]). —

Die drei kriegerischen Erzengel in der Höhe, welche für Signorelli so charakteristisch sind, haben schon ziemlich ähnliche Vorfahren in dem Portalfresco Giotto's in der Scrovegni-Capelle zu Padua. Noch mehr verwandt sind jedoch die fünf ritterlichen Zorn-Engel im Campo Santo zu Pisa, welche die Scheidung der Guten und Bösen durchsetzen. Sie haben sich aus dem zuweilen an Christi Stelle gedachten richtenden Erzengel Michael malerisch vervielfältigt. Hier in der Composition Signorelli's ist freilich das Amt dieser himmlischen Schutzleute nur indirect motivirt, weil eben der unmittelbare Gegensatz des Himmels fehlt. Diesen kann man sich dazu denken. — Dagegen muss es als ganz selbständiger Einfall bezeichnet werden, dass er über dem folgenden dantesken Fresco der Vorhölle wiederum zwei wehrbare Erzengel in die Luft stellt.

In der Begrüssung der Seligen hat Signorelli besonders das geläufige Symbol der Bekrönung zu anschaulichen Motiven benutzt. Thomas von Aquino nimmt verschiedene Gaben (*dotes*) der Seligkeit an, neben der *corona aurea* für alle Seligen, *aureolae* für Märtyrer und Heilige, Mönche und Nonnen. — Auch das himmlische Orchester im oberen Theile des Gemäldes zählt zu den vornehmlichsten Genüssen, welche der Glaube vom Himmel erwartet: „*O qualis voluptas auditus illorum, quibus incessanter sonabunt harmoniae coelorum et concentus Angelorum, dulcisona organa omnium Sanctorum*“ (Elucid. c. 77). Auch Dante ist

---

[1]) Roskoff, Gesch. des Teufels, S. 234, 240, 278.

[2]) Den sprichwörtlichen Teufelsstrick hat sich kein Künstler so vornehmlich zu malerischen Motiven ausersehen wie Signorelli in diesem Fresco. In der citirten Handschrift eines Schauspiel's vom jüngsten Tag aus dem Kloster Rheinau (vgl. S. 57) ruft der Teufel: „Nu wol uff, ich wil üch seilen, die helle wil ich mit üch theilen!“ Eine Analogie mit der üblichen bildlichen Darstellungsweise, auf welche Mone a. O. aufmerksam macht.

immer wieder entzückt von der himmlischen Musik (vgl. z. B. Parad. 23, 97):

Qualunque melodia più dolce suona
Quaggiù, e più a sè l'anima tira,
Parebbe nube che squarciata tuona.

Die Körper der Seligen, völliger gebildet als die in den Fresken der Auferstehung und Hölle, scheinen uns mit dem Zustande der Verklärung nicht zu harmoniren. Es ist hiefür nicht nur die Subjectivität des Malers, sondern auch das Wesen der italienischen Phantasie überhaupt in Anschlag zu bringen. Aus der südlichen Wiege des katholischen Christenthums ist nach kurzer Kindschaft eine saftige Gestalt hervorgegangen, welche dann später so üppig sich geberdet, dass es dem Geiste und dem Doctor Luther zu viel wird. Zu näherem Verständniss mag man dabei auch an die Worte Dantes denken:

Come la carne gloriosa e santa
Fia rivestita, la nostra persona
Più grata sia, per esser tutta quanta.
Parad. 14, 43.

Ist heil'gen Fleisch's Erneuerung geschehen,
Wird unser Wesen Gott gefäll'ger sein,
Weil's dann in seiner Ganzheit wird bestehen.
Notter.

In der Fortsetzung dieses Gemäldes auf der linken Hälfte der Portalwand ist bezüglich der über einem Fenster halb sichtbaren, weiter emporgerückten Gestalt zu bemerken, dass die gewohnte Vorstellung des Glaubens in der Annahme bestärken muss, der Maler habe hier ein beginnendes Emporschweben andeuten wollen. Paulus sagt (1. Thess. 17): „Darnach wir, die wir leben und überbleiben, werden zugleich mit denselbigen hineingerückt werden in den Wolken, dem Herrn entgegen in der Luft, und werden also bei dem Herrn sein allezeit." Michelangelo hat in der Sistina dieses Motiv des Flüggewerdens, des erfolgreichen, wunderbaren Auftrachtens herrlich durchgeführt. Bei Signorelli kommen umgekehrt die Engel herab.

In den Deckengemälden ist den himmlischen Herrschaften eine reiche Schaar irdischer Heiliger zugereiht, ähnlich wie in früheren Darstellungen dieses Gegenstandes, hier nur viel massenhafter. Die Beigesellung dieser Gestalten zum Fällen des ewigen Urtheils verkündet schon das neue Testament: „Jesus aber sprach zu Ihnen: Wahrlich, ich sage euch, dass ihr mir seid nachgefolget, in der Wiedergeburt, da des Menschen Sohn wird sitzen auf dem Stuhl seiner Herrlichkeit, werdet ihr auch sitzen auf zwölf

Stühlen, und richten die zwölf Geschlechte Israel." (Matth. 19, 28). Paulus fragt die Korinther (I, 6, 2): „Wisset ihr nicht, dass die Heiligen die Welt richten werden?" — Dieser Glaube bekam dann später eine bittere Verschärfung, als die Verfolgung der Häretiker in Scene gesetzt wurde. Apostel gab es keine mehr, aber Mönche, „und da nun eben die Mönche den höchsten Grad der Frömmigkeit schon auf der Welt erreicht hatten, so konnte die Zeit, welche die Inquisition in ihre Hände legte, auch mit dem Gedanken sich befreunden, jenseits von ihnen gerichtet zu werden."[1])

* * *

Die dantesken Partien des Cyklus, welche hauptsächlich in dem Gemälde der Vorhölle und in mehreren Grisaillen enthalten sind, stehen in einem sehr natürlichen fliessenden Zusammenhange mit den streng-kirchlichen. Dante, der Dichter, stand ja dem religiösen Leben seiner Zeit fast so nahe wie die Priester und Kirchengelehrten. Wir wissen, dass die damaligen Prediger neben einem Schwall von Citaten aus der Bibel und den Kirchenvätern auch solche aus Dante und Petrarca, ja selbst aus Virgil, Ovid und anderen antiken Autoren vorzubringen pflegten; ja dass zuweilen Dante's *divina comedia* wie die Bibel in der Kirche erklärt und ausgelegt wurde. Der mittelalterliche Dante selbst ist ja wesentlich theologisch; seine göttliche Komödie erwuchs theilweise gewiss auch aus der rhetorischen Praxis der Geistlichkeit, aus ihrem fanatischen Eifer, ein lebendiges, ergreifendes Bild der letzten Dinge zu entwerfen, ebenso wie aus den dogmatischen Reflexionen darüber. Die Inspiration, welche Signorelli von ihm erfuhr, ist so gewaltig, dass er ihm in seiner Weise als Maler gleichsam mimisch ähnlich wurde, wie keiner vor oder nach ihm. Dies nicht sowohl im Einzelnen als im Geiste des Ganzen.

Dante's transcendente Welt hat eine peinliche Topographie. Man wird schwer klug aus dem Gefüge dieser Kreise. In seinem *inferno* und *purgatorio* gehen wir herum wie in einem zauberhaften Bergwerk; sein Paradies ist ein System von Luftschichten und irisirenden Lichtabstufungen, in welchem bald alles feste Schauen, jede Sammlung der Phantasie sich verflüchtigen muss. Die Erde und das Leben mit seinen natürlichen Bedingungen kommt einem zu lange Zeit abhanden. Das Jenseits, ein uneigent-

[1]) K. R. Hagenbach, Lehrb. der Dogmengeschichte S. 489.

licher Boden, bildet die Grundlage von absoluten Beziehungen und Vorgängen, zugleich aber auch eingestreuten Angelegenheiten aus dem Diesseits. Und gerade diese Nebensachen, diese beiläufigen Reminiscenzen, Sinnlichkeiten, Beobachtungen sind das Erfreulichste im ganzen Gedichte. „Während in der Odyssee der Hades eine Episode bildet, ist umgekehrt bei Dante Handlung und Schicksal der Menschen nur in episodischen Scenen eingestreut, die eben darum von so grosser Wirkung sind, weil wir hier auf Augenblicke wieder Menschen von Fleisch und Blut, von grossen und verzehrenden Leidenschaften ansichtig werden"[1]).

In seinem Gastmahl gibt Dante die Regeln, nach denen man Dichtungen verstehen und geniessen solle: Zuerst müsse man sie buchstäblich nehmen, dann allegorisch und moralisch und schliesslich anagogisch, d. h. übersinnlich. Er wollte selbst einen Commentar über seine göttliche Komödie schreiben. Also die geschilderten Dinge bedeuten eigentlich etwas Anderes als sie sind und scheinen. Dies ist um so leidiger, als man hiemit gerade die erhabensten, kraftvollsten Stellen verlieren würde. Denn durch diese geheime Uebersinnlichkeit der Figuren selbst wird Alles aufgelöst, alle volle Wirkung unterbrochen. Daher abstrahiren wir schliesslich, einer gesunden Reaction der Natur folgend, von dieser seiner Absicht und halten uns gläubig an den unmittelbaren Schein. Ja es darf wohl aus der Anschaulichkeit seiner Bilder, aus der Kraft und Sinnlichkeit seiner Sprache geschlossen werden, dass er selbst gar häufig die klügelnde Pedanterie intermittiren liess und sich ganz der blossen Erscheinung hingab, dass er poetischer war, als er dachte.

Die Stimmung, welche im Inferno und Purgatorio herrscht, ist seltsam fahl und frostig. Wir athmen altchristliche Katakombenluft und folgen langsam dem schweren, epischen Schritte unseres Geleiters. Auf den unseligen Gestalten, die wir erblicken, liegt es hülflos wie ein Alp, die ganze Schwere unerbittlicher Gewissensstrafe. Dante ist ein Despot; er will, dass die Rebellion des Einzelnen unterdrückt werde; der Staat, die Herrschaft des Kaisers, die Satzungen der Kirche und der Sitte sollen keinen Widerspruch erfahren, jeder Eigenwille soll niedergetreten werden. Und doch berührt seinen Scheitel ein erster Strahl des modernen Individualismus. Das Fleisch windet sich in Qualen, aber der selbstherrliche Geist ist nicht zu ersticken. „Trotzig stehen

[1]) W. Lang, Transalpinische Studien, Stuttgart 1875, Bd. 1, S. 98 und 99.

seine Gestalten da, losgerissen von dem System, welches das Ganze umspannt, in der Fülle eigener Lebenskraft heben sie sich ab von dem mystischen Grunde, ihre Charakteristik hat in den meisten Fällen nichts zu schaffen mit der Stelle, welche ihnen im Gedicht angewiesen ist"[1]). Auch in der Hölle findet er Gestalten, vor denen sich sein Knie beugt. Farinata erhebt sich mit stolz erhobener Brust und Stirne aus seinem Feuersarg „als sei die ganze Hölle ihm ein Tand."

Ed ei s' ergea col petto e colla fronte,
Com 'avesse lo 'nferno in gran dispitto.
Inf. X, 35.

Und er selbst, der Dichter, steht schroff und bitter seiner Zeit gegenüber, als eherner Charakterkopf, als Mann der unbeugsamen selbständigen Ueberzeugung. Diese ist freilich von einer sehr allgemeinen, altehrwürdigen Macht erfüllt, aber in der Form, wie er für sie leidet und kämpft, ist er schon so subjectiv gesteigert, dass er sich eben hiemit dem modernen Geiste nähert. Auch sein Genius ist wie der Savonarola's und der alttestamentlichen Propheten wesentlich ein zürnender und als solchen vor Allem muss ihn Signorelli bewundert haben. Nichts war natürlicher, als dass ihm bei seiner orvietanischen Arbeit dieser verwandte Geist vorschwebte.

Die topographische Construction des Dichters wiederzugeben fiel ihm nicht ein. Die angewiesene Räumlichkeit sprach dagegen und wohl auch kein massgebender Priester oder Rathsmann dafür. Er schildert in Abtheilungen analog der successiven Erzählungsweise, auf verschiedenen Wänden wie der Miniator und Holzschneider auf verschiedenen Blättern. Er malte wohl Kreisbildchen unter die grossen Hauptfresken, aber ohne jede Rücksicht auf die danteske Topographie. Gerade diese grauen Medaillons sind theilweise, so flüchtig sie auch gemalt sind, eigenthümlich Dante congenial im Gesammtton. Auch über ihnen liegt die schwere Höhlenluft, welche wir im Inferno athmen.

Vor dem Abgrunde der Allegorie ist Signorelli als Maler relativ geschützt. Er hat wohl transcendente Dinge zu schildern, aber immer für das Auge. Den strammen Gestalten seines Pinsels kann keine allegorische Hinterlist ein Bein stellen, sie bleiben uns, was sie scheinen, sie bleiben stehen. Kann trotz der ästhetischen Zweideutigkeit von vielen Figuren Dante's gesagt werden,

[1]) W. Lang, Transalpinische Studien, Stuttg. 1875, Bd. I, 113.

dass ihr plastisches Gepräge aus dem sachlichen Zusammenhange heraustrete, so gilt dies doppelt und dreifach von den Gestalten Signorelli's. Ihr Selbstzweck ist so gross, dass man vergessen kann, um was es sich handelt. Darin ist Signorelli ächter Renaissancekünstler. Er schwelgt hier förmlich im natürlichen Leiben und Leben. Entschädigt uns Dante mit den eingestreuten Episoden, wo wir es endlich wieder mit concreten Menschen und Leidenschaften zu thun haben, so bildet dieser Genuss bei Signorelli entschieden die Hauptsache. An „Fleisch und Blut" ist hier wahrhaftig kein Mangel.

Auch Ansätze zum unbezähmbaren Trotze des Individuums finden sich, weniger im Gebahren der Verdammten, deren Mienen meist im Banne dumpfer Noth erstarrt sind, als in dem Ductus, welchen er den antichristlichen Verbrechern und den Teufeln giebt. Diese sind mit solchem Nachdruck gemalt, dass es aussieht, als ob der Maler dabei seine Freude gehabt habe, wenn ihm dies auch religiös nicht bewusst war. Der Reiz des Bösen verbindet sich mit dem Individualitätsprincip und ergreift so mit Macht die Phantasie einer stark ausgeprägten Künstlernatur. Hierin erscheint Signorelli noch pathologischer als Dante.

In der Darstellung der Auserwählten beschränkt sich Signorelli auf das erste Stadium. Das höchst Positive anschaulich zu machen, ist schwer und er war entschieden ein zu strenger, knochiger Geist, um sich gut mit solchen zarten Idee'n befassen zu können. Hier kann er auch dem Vorbilde Dante's nicht folgen, welcher so ergreifend mild und zart sein kann; hier steht er weit hinter der frommen Sinnigkeit Fiesole's zurück, welcher die lieblichen Engelreigen auf dem morgenfrischen Anger vor der Himmelspforte so rührend zu malen weiss, dass wir Nordländer unmittelbar an die Träumereien des Mystikers Suso[1]) erinnert werden: „Nun luge selber auf die schöne himmlische Haide. Eia! hier ganz Sommerwonne, hier des lichten Maien Aue, hier das rechte Freudenthal, hier sieht man fröhliche Augenblicke von Lieb zu Lieb gehen, hier Harfen, Geigen, hier Singen, Springen, Tanzen, Reihen und ganzer Freuden immer pflegen." —

Von so mädchenhafter Himmelseligkeit findet sich bei Signorelli wenig; dagegen vergegenwärtigt er uns stattliche Kraftmenschen, wie sie in froher Erschütterung den ewigen Lohn

[1]) † 1365. „Von der unmässigen Freude des Himmelsreichs"; S. S. Leben und Schriften, von M. Diepenbrock, Regensb. 1829, p. 203.

empfangen und freundlich-ernste Engel in den Lüften. Auch dieses Gefühl hat seine typische Geltung und auch hier muss der grossherzige Zusammenhang mit der Idee, die Totalität der Darstellung herausgespürt werden, wenn es auch auf den ersten Blick ersichtlich ist, dass hier wie im ganzen Cyklus das realistische Specialinteresse an der Erscheinung des Nackten keineswegs in dem zu Grunde liegenden dogmatischen Gehalte restlos aufgeht. Auch in Dante tritt der natürliche Beobachtungstrieb, die concrete Greiflichkeit in vielen Stellen in einen eigenthümlichen Gegensatz zu seiner scholastischen Weltanschauung. Jedoch ist ihm, wie Schnaase[1]) sagt, „die Natur noch nicht eine gesonderte Offenbarung, sondern nur ein neu aufgefundener Commentar der allbekannten kirchlichen. — Jene Einheit, in der das mittelalterliche Bewusstsein sich bisher vermöge der Abstraction von der Natur erhielt, ist durch dieses erste, liebevolle Hinblicken auf dieselbe noch nicht gebrochen." Nur eine leichte Lockerung macht sich bemerklich. Bei Signorelli dagegen ist der Bruch vollzogen; denn der beregte Contrast war die nothwendige Consequenz, als mit dem Eintritt der Renaissance das Reinmenschliche, das Natürliche Programm der ersten Geister wurde. Es ist aber zu betonen, dass hier von einer leichtfertigen Lösung keine Rede sein kann, dass im Gegentheil überall ein Bestreben wahrzunehmen ist, sich mit dem Alten auf eine neue und ergiebige Weise zu begleichen. Besonders der grundfeste Signorelli wollte immer das Heilige heilig halten, wenn er auch nebenher ein besonderes Auge auf gute Acte hatte. Und gerade weil er noch nicht frei genug ist, um den Guss einer neuen Phänomenalität makellos herauszubringen, weil noch ein Antheil mittelalterlichen Gemeingefühls in ihm fortwirkt, macht sich seine Congenialität mit Dante fühlbarer, als bei allen Anderen, welche die Dichtungen dieses Poeten zum Objecte ihrer Darstellung nahmen. Er war frei genug, um auch seinen heftigen Bewegungen auf dem Fusse zu folgen. Giotto war es nicht —; er war noch alterthümlich genug, um das Gepräge seiner Ideen nicht zu modernisiren. — Das wichtigste Specificum seiner Kunstbefähigung hiezu ist aber jener Ausdruck des Grimmes und der infernalischen Wuth. Die Scenen der Kneblung und Tortur im fünften Fresko und die Schaar der am Acheron hinrasenden Thatlosen sind die schlagenden Belege hiefür.

* * *

[1]) Gesch. der bild. Künste VII, 367.

Dante's Stoffwelt ist eine gemischte. Die griechisch-römischen Götter und Heroen erhalten eine analogische Rolle neben den geweihten Gestalten der christlichen Kirche. Pluto und Luzifer werden förmlich identificirt. Und mitten unter diesen Phantasie-Wesen lässt der Dichter geschichtliche Personen aus seiner nächsten Vergangenheit auftauchen. Nicht minder thut dies Signorelli, so weit er eben als Kirchenmaler darf. Auch er bringt persönliche Reminiscenzen in die absoluten Vorgänge. Das Bild vom Antichrist enthält eine Menge Portraitgestalten aus seiner Zeit und im decorativen Theile des Cyklus lässt er seiner antikisirenden Neigung möglichsten Spielraum.

Ein Theil der Grisaillen enthält, wie wir uns überzeugt haben, Schilderungen aus Ovid, Virgil, Lucan, Homer, Horaz. Es wäre interessant, zu wissen, ob er selbst schon vorher mit den Werken dieser Dichter vertraut war, oder ob erst durch das Dombau-Collegium, durch irgend einen humanistischen Priester, durch den Kämmerer Niccolà di Francesco, mit dem er sich porträtirte, darauf hingewiesen wurde; ob er so erst von Aussen zur Einfügung der heidnischen Motive sich bewegen liess, oder ob er auf eigene Faust es unternahm, von den Werken der im Inferno aufgeführten antiken Poeten eine Vorstellung zu erwecken.

Wir fragen uns: Stehen diese Beigaben in einem inneren Zusammenhang mit dem Hauptgegenstande des Cyklus? — Die Tritonen auf dem Brüstungsfriese, repräsentirten sie vielleicht die Idee einer Meerfahrt der abgeschiedenen Seelen wie auf altchristlichen Sarkophagen? Soviel noch aus den schwachen Spuren zu entnehmen ist, keineswegs. — Dagegen reiht sich Hades von selbst zur Hölle, der Gigant und Satyr bietet ungezwungen dem Teufel die Hand. — Besonders Ovid ist der mittelalterlichen Romantik homogen. Die christliche Vorstellung deutete die antike Mythenwelt in eine dämonische um, zog darüber die Beleuchtung unheimlicher Magie und dieser magischen Auffassung schien ein classischer Dichter entgegenzukommen, schien sie zu bestätigen, der so ausdrücklich gerne die Verzauberung zum Motive nahm. Wie im kirchlichen Glauben, so erscheinen auch in diesen Darstellungen Signorelli's die antiken Einschiebsel in dämonisirter Gestalt, nicht mehr göttlich, sondern unheimlich, infernalisch.

Und doch ist es nicht wohl denkbar, dass sich der Maler dieser Stoffe lediglich mit Rücksicht auf seinen kirchlichen Hauptzweck bedient habe. Vielmehr dürfen wir annehmen, dass er dies zugleich als ächter Mann der Renaissance aus purem Vergnügen

an denselben gethan habe. Die ungebundene Sinnlichkeit, die Nacktheit, das Heldenthum, diese ihn leitenden Gesichtspunkte waren ihm an sich eine Erholung. Die Thaten eines Hercules, eines Perseus mussten seinen drastischen Sinn nicht wenig reizen und wie sehr wäre es ihm wohl willkommen gewesen, hätte er sie ernstlich nicht als leichte Beigabe im Kleinen, sondern extra im Grossen darstellen dürfen. — Auch in den Grotesken sehen wir zunächst einfach die Neigung zu reichem Schmucke nach antiken Vorbildern, welche die Architektonik der Frührenaissance charakterisirt.

Allein diese Empfindung kreuzt sich immer wieder doch mit der andern, dass diese Fabelwesen nicht ganz geheuer seien. Selbst im Vortrage der Grotesken liegt ein solcher Anklang. Wir müssen also diese ganze antikisirende Decoration sowohl als frei coordinirten Selbstzweck betrachten, wie auch als etwas Untergeordnetes, das die christliche Totalidee gleichsam in fremder Sprache variirt. Es ist selbstverständlich, dass dieses dualistische Verhalten des Künstlers nicht bewusste Absicht, sondern unbewusste Aeusserung seiner Phantasie war.

Entwicklung der Terribilità und Signorelli's Antheil.

Was uns noch fehlt in unserer jungen Wissenschaft ist eine Geschichte der Kunstausdrücke und zwar eine solche, die zugleich, wo es sich um etwas Psychisches handelt, der philosophischen Analyse nicht ausweiche. Häufig bekommt ein Terminus im Laufe der Zeit mit dem Wechsel der Neigungen und der Verschiebung der Zwecke einen ganz anderen, einen übertragenen, meist einen verallgemeinerten, zuweilen auch einen beschränkten und ausschliesslichen Sinn. Können wir es ja mitten im Treiben der Gegenwart erleben, dass ein Begriff in ganz verschiedener Weise angewandt wird, so dass leidige Confusionen und Missverständnisse entstehen.

„*Terribile*" hat bei Vasari zweierlei Bedeutung. Bald heisst es einfach so viel als das deutsche „Schrecklich" oder in freierer Uebersetzung „Wild-erhaben, Ungeheuer, Gewaltig, Grossartig"[1]; bald ist seltsamer Weise das Gepräge der Lebenswahrheit damit gemeint, der täuschende Schein der Persönlichkeit, den der Künstler einer Gestalt, einer Büste, einem Portrait zu verleihen weiss. Im letzteren Sinn ist das Wort sehr häufig auf Werke der Quattrocentisten angewandt. Mit poetischer Kühnheit wird hiebei das Prädicat wie ein Deckmantel über das Subject herübergezogen, der Begriff der Wirkung an die Stelle des Begriffes der Ursache gesetzt. Statt zu sagen: Eine ausserordentliche Naturwahrheit, welche dem Beschauer einen Schlag giebt und ihm förmliches Entsetzen einflösst (ähnlich, wenn auch nicht pathologisch wie

[1]) Auch von leblosen Gegenständen wird es gebraucht. Vgl. Vasari X, 15: „quelle finestroni terribili".

eine Vision, ein Gespenst, eine Wachsfigur), sagt Vasari kurzweg: Eine ausserordentliche „*terribilità*". Wo eine Kunst realistisch wird, macht sich jedesmal auch die Empfindung fühlbar, welche dieses Wort bezeichnen soll. Auch in der Antike bleibt sie keineswegs aus. J. M. Wagner [1]) sagt in seinem Bericht über die Aeginetischen Bildwerke: „Doch diese treue Nachahmung der Natur ist hier in ihren Formen nicht mager, holzig, oder wissenschaftslos, wie man an den früheren Werken der alten und neueren Kunst zu finden gewohnt ist, sondern es ist wohlverstandene Nachahmung der schönen Natur, vereinigt mit der vollkommensten Kenntniss der Knochen und Muskeln, woraus von selbst erfolgen und sich ergeben musste, dass also gestaltete Glieder lebendig und bis zur Täuschung natürlich erscheinen, so zwar, dass man sich bei einigen Theilen, wegen ihrer, bis zur Täuschung gehenden Natürlichkeit, davor entsetzt und sich scheuet, sie anzufühlen." Der Beweis, dass Vasari mit dem Worte „*terribile*" zuweilen dasselbe im Auge hat, ist in einem Satze der Lebensbeschreibung Masaccio's enthalten: „*E dimostrò veramente infinita bontà in questa pittura, conoscendosi nella testa di quel Santo (Paolo), il quale è Bartolo di Angiolino Angiolini ritratto di naturale, una terribilità tanto grande, che e' pare che la sola parola manchi a questa figura*". — Wer das Pathos kennt, womit die italienischen, besonders die florentinischen Künstler im XV. und XVI. Jahrhundert bestrebt waren, ihren Figuren das Gepräge des Unmittelbaren, Lebendigen, Sprechenden zu verleihen, den wird eine solche Bezeichnung keineswegs befremden. Allen voran bekundet es Donatello, der mit seinen Gebilden förmlich auf „Du" stand: „*Donato, quando voleva giurare si che si gli credesse, dire: Alla fe' ch' io porto al mio Zuccone; e mentre che lo lavorava; guardandolo, tuttavia gli diceva: favella, favella, che di venga il cacasangue.*" Auch in der Lebensbeschreibung Michelangelo's findet sich eine Stelle, wo man annehmen könnte, Vasari habe hier im Schlussworte seiner Qualificirung der Natur „*a similitudine di papa Giulio*" mehr den Begriff der Naturwahrheit als der Schrecklichkeit im Auge: „*Nella quale usò arte bellissima nella attitudine, perchè nel tutto avea maestà e grandezza, e ne' panni mostrava ricchezza e magnificenza, e nel viso animo, forza, prontezza e terribilità.*" Ueberhaupt ist eine absolute Trennung der beiden Begriffe, eine

[1]) Mit Anm. v. Fr. W. J. Schelling, 1817, S. 89.

strenge Betonung des einen und Ausschliessung des andern, nicht immer möglich. Das Kühne, Scharfe, Glühende der italienischen Physiognomieen und insbesondere die unbändige Kraft und Gewaltsamkeit der typischen Charaktere jener Zeit sind in Anschlag zu bringen. Die Künstler hatten wohl nicht selten Köpfe vor Augen, deren starke, blutreiche Lebendigkeit im doppelten Sinne des Wortes Terribilità von ihrer Wiedergabe heischte. Man denke nur an Verrocchio's Erzbild des Coleoni in Venedig, „*nella quale si dimostra lo sbuffamento ed il fremito del cavallo, ed il grande animo e la fierezza vivacissimamente espressa dall' arte nella figura che lo cavalca.*" Des Künstlers Schilderung stimmt mit der des Schriftstellers Spino überein: „*Saldo passo, vista superba, risplendente per le ricche armi e pennacchi sopra nobil corsiere, occhi neri, nella guardatura ed accutezza del lume, vivi, penetranti e terribili.*"[1])

In der Lebensbeschreibung Michelangelo's gebraucht Vasari das beregte Wort besonders häufig und hier in den meisten Fällen, um lediglich das Furchtbare des Eindruckes zu bezeichnen. Ich citire einige Sätze aus der Betrachtung des jüngsten Gerichtes: „*Ma chi non amirerà e non resterà smarrito, veggendo la terribilità dell' Jona, ultima figura della cappella. — E nel vero, la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell' opera è tale, che non si può descrivere. — Talchè chi giudicioso e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell' arte. — Nei quali (attitudini) a chi non si mostra il terrore d'arte insieme con quella grazia che egli aveva dalla natura. — E nel vedere i segni da lui tirati ne' contorni di che cosa essa si sia, trema e teme ogni terribile spirito, sia quanto si voglia carico di disegno.* Vom Moses sagt er: „*Ed in oltre, alla bellezza della faccia, che ha certo aria di vero santo e terribilissimo principe, pare che mentre lo guardi, abbia voglia di chiedergli il velo per coprirgli la faccia, tanto splendida e tanto lucida appare altrui, ed ha si bene ritratto nel marmo la divinità chè Dio aveva messo nel santissimo volto di quello.*"[2]) Von dieser Statue des „*duce e capitano degli Ebrei*" sagt A. Condivi[3]): „*E*

[1]) Vita di Bartolomeo Coglione famoso gueriero, opera di Piero Spino, in Vicenza 1496, VI, 243. Der Ausdruck ist auch in Matarrazo's Chronik von Perugia nicht selten.

[2]) Vasari XII, 183, 199, 223, 224.

[3]) Saltini, Rime e lettere di M. B. p. d. vita dell' autore scr. d. Ascanio Condivi, Fir. 1860, S. 105, 106. Vgl. Quellenschr. v. Eitelberger, VI, S. 66, 67.

la faccia piena di vivacità e di spirito, e accomodata ad indurre amore insieme e terrore, qual forse fu il vero". Die Kunst Michelangelo's, er selbst wird terribile genannt. Wir werden auf diese subjective Wendung des Begriffes am Schlusse dieses Abschnittes zurückkommen.

Es ist die einfach wörtliche Bedeutung von terribile, welche uns im Folgenden hauptsächlich beschäftigen wird. Der Ausdruck ist auch nur in dieser Bedeutung populärer Kunst-Terminus geworden. Jedoch liegt ihm nicht etwa die Idee des Furchtbar-Schönen überhaupt zu Grunde, sondern es wird — nach einem stillschweigenden Uebereinkommen — durchaus etwas Eigenthümliches darunter verstanden, was lediglich aus dem Style gewisser italienischer Künstler ableitbar ist. F. v. Rumohr [1]) hat es mit besonderer Bezugnahme auf Donatello und Michelangelo zu erklären versucht. Von jenem sagt er: „Dieser Künstler strebte die Bezeichnung eigenthümlichen Seins, welche ihm fehlte (?), durch eine starke, übertriebene Andeutung gegenstandsloser Muthes zu ersetzen. Wie das Antlitz durch Runzeln und Verschieben der häutigen Bedeckung, durch Schwellen der Lippen, Aufblasen der Nüstern nach Art träumerischer, bewusstlos aufgeregter Menschen, so ward auch die Gestalt von ihm in eine krampfhafte Bewegung versetzt, das eine Bein stampfend vorwärts geschoben, die entgegengesetzte Achsel wie unwillkührlich zuckend hervorgedrängt." — Als Synonyma fungiren auch u. A. „*gagliardezza risoluta*", „*fierezza*" [2]) und „*furia*"; jedoch haben diese, namentlich das letztere, mehr motorischen Sinn als „*terribilità*".

Dies charakterisirt die Italiener ganz, diese lebendige, von unserer Stumpfheit so gründlich verschiedene Neigung, etwas scheinbar nur Formales mit intimistischen Qualitätsbegriffen zu bezeichnen, so dass mit den genannten Ausdrücken z. B. die Zeichnung Michelangelo's, sein Contur gemeint wird. — Jedenfalls aber

[1]) Ital. Forschungen II, 237 und III, 12. Vgl. die komische Anmerkung des R. d'Azara in Raphael Mengs' hinterlassenen Schriften (II, 74): „Schrecklich heisst in metaphorischer Bedeutung alsdann der Styl, wenn in der Composition die gezwungensten und ungewöhnlichsten Stellungen, in der Ausführung nicht die sanftesten Linien, im Ausdruck der äusserste Punkt und im Colorit nicht der angenehmste Ton gewählt ist. Das Schreckliche bietet somit das Gegentheil der Annehmlichkeit und Grazie und man muss gestehen, dass sich Michelangelo in diesem Styl — dem schreckbaren — ganz besonders ausgezeichnet habe.

[2]) „Che in quanto a certa fierezza e terribilità di disegno M. Angelo non tenga senza dubbio la prima palma". Lettere sulla pittura, Roma 1754, V, 41.

ist der Begriff, den sie damit verbinden, weiter und tiefer im Geistigen begründet, als die scharfsinnige Auslegung Rumohr's vermuthen lässt.

Auch die Erklärungen von Gregorovius und H. Grimm scheinen mir nicht genügend. Jener[1]) sagt mit Beziehung auf Papst Julius II.: „Der bezeichnende Ausdruck für solche Naturen ist „*terribile*". — Es ist die Steigerung des „*magnanimo*" durch die individuelle Persönlichkeit." Grimm[2]) sagt über Raphael's „*Causarum cognitio*": „Nicht die thronende Ruhe mehr ist hier dargestellt, in der wir bis auf Michelangelo solche Gestalten (auch die der heiligen Jungfrau) aufgefasst sehen, sondern ein Moment der Erregung, als durchzucke sie ein begeisterndes Gefühl. Das war das „Terribile", das Michelangelo aufbrachte. Seine Gestalten sind voll dramatischen Lebens. Wer die Sibyllen und Propheten der Sistina gesehen hat, auch mit einem flüchtigen Blicke nur, dem fällt diese Leidenschaft der philosophischen Begeisterung auf, welche sie repräsentiren. Ein Menschenleben mit allen seinen Gedanken in einen Moment zusammengedrängt."

Es verdient einmal eine eigene Untersuchung, auf welchen historischen Stationen sich dieser Begriff bewegt und mit welchem Inhalt er sich schliesslich erfüllt hat.

Zu diesem Behufe müssen wir, ehe wir uns mit den concreten Thatsachen einlassen, schlechterdings auch den mythologischen Idee'n, welche dem modernen Bewusstsein zu Grunde liegen, unsere Betrachtung widmen.

Eine Aesthetik der Mythologie, deren zweiter Theil eine consequente Zurückführung der Kunst auf den Mythus enthielte, ist leider noch nicht geschrieben. Soweit es der Rahmen unserer Untersuchung erlaubt, wollen wir diesen wenig erhellten Fragen geflissentlich nachgehen. —

* * *

Ist es zweifellos, dass das herrschende Kunstideal eines Volkes aus seiner Weltanschauung und zwar aus der pathologischen Form derselben, aus seiner Religion abzuleiten ist, so müssen die wesentlichen Typen seiner Malerei auch mit den mythischen, beziehungsweise symbolisch-historischen Vorbildern seines Glaubens in ursächlichen Zusammenhang gebracht werden. Denn die erste Kunstgestalt war ein Gott, ein real objectivirter Dämon und alle

[1]) Gesch. der Stadt Rom, VIII, 105.

[2]) Des Leben Raphaels, 1872, S. 290, 291.

weiteren Gebilde stellen so gleichsam eine illustrirte Göttergenealogie dar. Das ernstlich nachzuweisen darf die Kunstgeschichte über ihren sachlichen Forschungen nicht vergessen, sie darf es nicht verschmähen, wenn es auch seine eigene Schwierigkeit hat.

Die objectiven Grundlagen für die Terribilità finden sich in allen Religionen. Objectiv dürfen dieselben freilich nur in relativem Sinne genannt werden, sofern der Mensch die selbstgeschaffenen Personificationen der Natur sich unbewusst als etwas Fremdes, Bestimmendes gegenüberstellt. Obgleich sie Phantasie-Acte sind, scheinen sie doch eine Wesenhaftigkeit mit besonderen Eigenschaften für sich zu haben. An dieser eigenen und dann weggeschobenen Schöpfung entzündet sich wieder im Gläubigen eine neue Welt von Gefühlen und Affecten, ein inneres Leben, das nicht in solchen Bahnen sich bewegte, wenn nicht vorher solche Götter geschaffen wären. Die Phantasie wird eine andere durch die Rückwirkung ihrer Producte, wird in eine neue Phase der Bestimmtheit und Steigerung durch dieselbe gedrängt. So tragen auch die wilden, furchtbaren Gottheiten reagirend eine articulirte Wildheit in die Seele des Gläubigen und auch in das Werkzeug des Künstlers.

Die Naturbedeutung der Götter ist das Primäre und zwar ist das erste Motiv, die Natur zu vergöttlichen, das Furchtbare in ihren Erscheinungen. Die angenehme, ungestörte Gewohnheit des Daseins schien selbstverständlich; Staunen und Entsetzen mussten aber die plötzlich hereinbrechenden, todtbringenden, verwüstenden, folgenschweren Elementarereignisse erwecken. Deshalb war es zuerst der Schrecken, welcher Götter zu Tage förderte und zwar böse, grausame, zornige Götter. Jede Religion ist ursprünglich düster. Auch in der sehr harmonisirten griechischen Religion spürt sich dies noch deutlich heraus. Apollo, um vorderhand nur einen solchen Zug zu nennen, schindet den Marsyas, mordet unbarmherzig die Kinder Niobe's. Besonders aber die dualistischen Religionen des Orients geben Zeugniss hievon, der Typhon der Aegypter, der Ahriman der Perser, der Baal der Semiten.

Die drohende Erscheinung der Wetterwolke ist das Urmaterial, woraus die Götter gebildet wurden. Auch Jehovah (Jahve) ist von Hause her ein Gott des Feuers und Sturmes, Cherubim die Donnerwolke, Seraphim der schlängelnde Blitz.

Auf diese Naturbedeutung wird dann zwar überall die ethisch-politische eingetragen; aber nun bekommt die sittliche Strenge

der Götter doch einen verstärkten Ton durch jene Naturbedeutung. Jehovah, als Stammgott eines Hirtenvolkes, ist anfänglich vor Allem Personification des Culturhasses; der Befehl zum Städteverwüsten, zum Morden sämmtlicher Männer scheint ihm besonders zu gefallen. Dann, durch die Propheten in's Sittliche geläutert, erscheint er mehr als strenger Gesetzgeber und zwar wesentlich als eifernder, strafender.

Der christliche Gott ist im Unterschiede von dem herrischen Jehovah als ein freundlich naher, liebreicher, heiliger Vater gedacht. Der Mensch darf sich sein Kind nennen, wenn er das Gute will, d. h. wenn er sich ihm mit ganzer Seele hingibt. Diese unbedingte ethische Gemeinschaft zwischen Gott und dem Menschen, die Versöhnung in Gott hat ihre Kehrseite in der Weltentsagung. Das diesseitige Leben trägt das Kainsmal der Schuld; nur der Opfertod Christi, die Kreuzigung des Fleisches bringt Sühne hiefür. Ein Riss klafft zwischen dem Ich und dem Aussenleben. Der Mensch nimmt Abstand von der Welt, er besinnt sich auf seine Wahrheit und entfremdet sich seiner eigenen Hand. — Der unmittelbare Ausdruck dieser negativen Seite der religiösen Abstraction ist ein gegenstandsloses Staunen, ein asketisches Stillestehen und Ansichhalten, wie es die byzantinische Kunst darbietet. Aus der architektonisch eingefrorenen, steif ornamentalisirten Leiblichkeit blicken eulenhafte, rabengleiche, starre Geisteraugen hervor, nicht in das Herz des Betrachters, sondern hinweg über sein Haupt in die Leere der Ewigkeit.

Auch die spätere Kunst mit ihrem freieren Können versucht es, wie wir sehen werden, immer wieder, diese Abwesenheit des Sinnes, dieses Gebanntsein von einer ferne wirkenden, übernatürlichen Idee (Wunder), diesen Krampf der Vergeistigung darzustellen. Manches Beispiel hiefür wäre aus der giottistischen, namentlich aus der altsienesischen Malerei anzuführen. Zum Frappantesten gehört ein auferstehender Christus des Pietro Lorenzetti in S. Francesco zu Siena (Refectorium). Intuitive Terribilità haben auch die Sibyllen des Giovanni Pisano an der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.[1]) Später hat diesen Typus Giacomo della

[1]) Schopenhauer würde sagen: Dies ist das dämonische Ueberschreiten des Princips der Individuation. So etwas liegt z. B. in der Art, wie diese Maler die Erweckung des Lazarus darstellen; besonders bezeichnend in solchem Sinne ist ein Bild dieses Gegenstandes in einem Freskencyklus von Barna zu S. Gimignano (Pieve). Ebenda beachte man daraufhin Petrus und Paulus im Bote, welche Christus zu sich ruft, den wilden Ausdruck ihrer Köpfe.

Quercia [1]) mit der zügigen Gewalt seines contrapostischen Styles mächtiger und freier entfaltet; zur vollen Durchbildung, so dass die letzte unsinnliche Läugnung des organischen Vehikels hinweg ist, hat ihn schliesslich Michelangelo in seinen Sibyllen und Propheten dargestellt.

Diese prophetischen Vorboten und Verkünder des Evangeliums sind in der That besonders bezeichnende Erscheinungen des neuen Kunstideals innerlicher Erhabenheit, welche auf einem Ueberschuss des Geistes über das körperliche Gefäss, ja geradezu auf einem negativen Verhältniss des ersteren zum letzteren beruht.

Jedoch erschöpft sich das Wesen der Terribilità keineswegs in solchem transcendenten Aussersichsein.

Um ganz zu verstehen, wie sich dieses Ingrediens der italienischen Kunst entwickelte, muss man vorzüglich den orientalischen Dualismus in näheren Betracht ziehen, den das Christenthum nicht zu überwinden vermochte, den es vielmehr im Laufe seiner Welteroberung von Neuem verstärkte und weiterbildete.

Der Gott des Christenthums ist allgegenwärtig, allgütig, allweise, allmächtig und doch ist er eine Person für sich; seine Einbeschliessung in die Welt ist nur halb central, er ist unendlich und endlich auf einmal, ein Geist und hat doch etwas wie einen Leib; er sucht denselben zu überglühen, doch es bleibt ein unverzehrtes Stück übrig. Er ist in sich selbst dualistisch, da er die Individualität nicht völlig los wird. Folge davon musste sein, dass er zur Trinität erweitert und mit einer Engel- und Heiligencharge umgeben, dass ihm ein Teufel, seinem Himmel eine Hölle gegenübergestellt wurde. Dem entsprechend bekam die Andacht einen schwankenden, unruhig wogenden Zug; die uranische und die infernalische Mystik entzündete sich in den Gemüthern.

Auch Jehovah hat nicht seinesgleichen, auch er ist eine ethische Einheit; doch er thront unnahbar über dem Land, ein ausschliesslicher Gott der geistigen Obmacht. Der directe Polytheismus der classischen Völker lässt dagegen seine Götter menschlich unter Menschen wandeln. Monotheistisch im Princip wie Jehovah, unterscheidet sich der christliche Allvater doch von diesem dadurch,

[2]) Ich verweise auf seine Apostel in S. Martino zu Siena und auf seine Reliefs an der Façade von S. Petronio zu Bologna, welche zu den wichtigsten Vorstufen der ähnlichen Darstellungen Raphael's wie Michelangelo's gezählt werden müssen.

dass ihm gleich den antiken Göttern die Einlebung in die Welt zukommt. Auf dem Punkte der Immanenz angekommen, kehrt er aber wieder um; denn seine Person muss zugleich obschweben. Die mythische Bildlichkeit bleibt erhalten; statt der centralen Innewohnung ist das Compromiss einer mystischen Beziehung eingegangen. Der Gott reicht dem Menschen seine Hand durch's Fenster, nicht weniger und nicht mehr. Dem entsprechend wird und bleibt der religiöse Zustand helldunkel. Eine phantastisch erregte Subjectivität brütet über der Welt des Mittelalters.

Die berührten Mischungsbestandtheile des Christenthums ergeben aber nicht etwa ein stabiles Resultat, sondern sie wirken wechselweise weiter, so dass der Verlauf seinem Anfang ungleich wurde. Vor Allem bekam die Religion der Erlösung nach Vollendung ihrer puristischen Kindheit einen Kraftzuschuss dadurch, dass sie aus der antiken Mythologie die Muster zu einer näheren bildlichen Vorstellbarkeit des Göttlichen entnahm. Wurde die Gottheit sinnlicher gedacht, so bekam sie auch mehr Resistenz. Ausserdem aber trat zugleich die alte jüdische Untermalung des Jehovahbildes immer entschiedener heraus. Auch dies war in gewissem Sinne ein Kraftzuschuss. Rief der Herr wieder die alte Feuerwolke des Sinai herbei, so erschien er auch reizbarer.

Dies Letztere ist für unseren Standpunkt von besonderer Bedeutung, ein schärferer Blick auf die hebräische Religion deshalb unumgänglich.

Jehovah ist oberster Herrscher und Beschützer seiner Nation. Diese stark und beinahe ausschliesslich betonte Eigenschaft gibt ihm einen kriegerischen Anstrich, den schroffen Accent der befehlenden Majestät. Im 2. Buch Mose (12, 12) heisst es: „Ich will meine Strafe beweisen an allen Göttern der Aegypter, ich der Herr!" Im Buch Hiob (25, 11): „Die Säulen des Himmels zittern und entsetzen sich vor seinem Schelten!" An anderer Stelle (38, 35): „Er kann die Blitze auslassen, dass sie hinfahren und sprechen: Hie sind wir!" Im Psalter (18): „Die Erde bebete und ward beweget und die Grundfesten der Berge regeten sich, und bebeten, da er zornig war. — Er neigete den Himmel und fuhr herab, und Dunkel war unter seinen Füssen. — Und der Herr donnerte im Himmel, und der Höchste liess seinen Donner aus mit Hagel und Blitzen. — Da sahe man Wassergüsse, und des Erdbodens Grund ward aufgedeckt, Herr von deinem Schelten, von dem Odem und Schnauben deiner Nase!"

Die Herrlichkeit Jehovah's erscheint hauptsächlich als Feuer

und Dampf auf der Spitze des Berges, als ein Ergrimmen, er hat noch die Grossheit der unumwundenen Negation, welche der erschrockene Mensch im Gegensatze der Naturgewalt erblickt. — Die Welt der Juden „stand starr dem jenseitigen Gotte gegenüber". Der orientalische Dualismus „wirft sich hier zugleich auf das Verhältniss Gottes zur Welt, gibt jenem das herbe Gesetz, dieser den Eigensinn und vereinigt sie äusserlich juristisch in einem formellen Rechtsvertrag" (Fr. Vischer Aesthetik II, 443). Der Hintergrund der Unsterblichkeitsidee fehlt. Deshalb nennt Schopenhauer den Mosaismus „eine Religion ohne alle metaphysische Tendenz, bestehend in einem absurden und empörenden Theismus, der darauf hinausläuft, dass der Herr, der die Welt geschaffen, verehrt sein will; daher er vor allen Dingen eifersüchtig ist auf die übrigen Götter" (P. I, 137). Hegel dagegen nennt diese Religion erhaben und mit Recht. Denn dem rauhen Heldenwillen ist es eigen, nicht zu schwanken und sich nicht zu erweichen, keinen Nebenbuhler zu dulden. Sein Vollziehen hat die Geradheit des Naturgesetzes, es ist Schicksal. Er ist ohne Mitleid und ohne Reue, er hat nichts als die That, die Zwingherrschaft des Gesetzes. Dies ist grässlich, aber auch grandios und würdig der schauernden Ehrfurcht. Das Gefühl, das sich vor ihm beugt, wirft sich zugleich hinüber in seine Grossheit und erhebt sich in ihr. Deshalb hat auch trotz Schopenhauer der hebräische Mythus Theil an der allgemeinen expansiven Mächtigkeit der orientalischen Phantasie. Der Gott, vor dem dies Volk erbangt, ist seine eigene Stärke, seine eigene Potenz der Selbstermannung.

Dieser himmlische Vogt soll sich nun im Christenthum der Leidenschaft entkleiden, um ein wahrhafter Gott zu werden, doch er hält mitten im Geschäft inne und greift wieder nach seinem alten sturmrauschenden Mantel. Er muss Blut sehen, den Opfertod Christi. Das jüngste Gericht, Hölle und Teufel bleiben nicht erspart. Schon im vierten Jahrhundert sucht Lactantius Firmianus in einer eigenen Schrift de ira Dei (Supplement zu seinen divinae institutiones) den Irrthum zu bekämpfen, dass Gott nicht zürne. Sein Zorn müsse eine Consequenz seiner Gnade sein[1]). Hauptsächlich trägt zu dieser drohenden Bewölkung des Gottesbildes die der mittelalterlichen Mystik wahlverwandte „Offenbarung Johannis" bei. Ihre Prophezeiung des Weltuntergangs erschien im Angesicht der Zeitereignisse immer wahrscheinlicher. Die Er-

[1]) Vgl. A. Ebert, Geschichte der christlich-lateinischen Literatur, 1874, S. 83.

wartung der Katastrophe erstickte das ruhige Einvernehmen mit der Gottheit, welches von der Abstraction der Zeitlosigkeit — sei es nun in Form der Ahnung oder der Erkenntniss — bedingt ist; die Frist war zu knapp. Die Wimper der Andacht zuckte angstvoll und in ihrem Gesange fühlt sich ein Anklang des nahenden Gewitters durch. Ein classischer Beleg dieses Zustandes ist das furchtbar schöne Requiem, welches dem Thomas von Celano XIII. Jahrh.) zugeschrieben wird:

Dies irae, dies illa
Solvet seclum in favilla
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Clamat omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura
Indicante responsura.

Index ergo, cum sedebit,
Quidquid latet apparebit
Nil inultum remanebit!

Jedoch um die Entwicklung des Phantasielebens ganz zu erklären, müssen Massstäbe allgemein psychologischer Natur angelegt werden.

Der Schritt des Bekehrten zur Innerlichkeit, zur Freiheit des Denkens war überhaupt ein halber. Ein Geist voll kranker Subjectivität stand auf der pfadlosen Strasse zwischen Hier und Dort, zwischen Ewigkeit und Augenblick, zwischen Geist und Natur; ein knochiger Büsser, der wie eine Säule ragt im bangen Dämmerlichte der Wüste. Eben diese Unruhe im christlichen Ahnen war die Ursache, dass sehr bald aus dem unhistorischen Lebensprincip ein gegensätzliches Ferment aufglühte, das Bedürfniss einer praktischen Basis, einer festen, mächtigen Kirche *(ecclesia militans)*, die willkürliche Deutungswuth der Kirchenlehrer, die dogmatische Zanksucht, im Wesentlichen der Widerstand des Individuums, welcher schliesslich auch wieder zur Neuschärfung des historischen, des national-politischen Sinnes führen musste.

In diesen Process der Individualisirung tritt nun als wichtigster Factor der germanische Geist ein. Sein Mythus wurde getilgt, aber er blieb latent in ihm bestehen. Seine heimatlichen Götter repräsentiren die rauhe Kraft der Natur und des Volkswillens, ihr ethischer Fonds ist noch in fliessendem Zusammen mit dem Natursubstrat. Das Princip der streitbaren Kraft, welches sie charakterisirt, berührt sich mit der Machtvollkommenheit des jüdischen Alleingottes, ihr Hereingreifen in das Menschenleben mit dem griechischen Polytheismus. Sie haben mehr mythisches Gepräge als Jehovah und die griechischen Götter, weil sie noch ausdrücklicher als jene Wettermacher, Wolkengestalten sind. Deshalb sind sie auch romantisch, während der christliche Gott romantisch erscheint, weil er als getrennter Geist mit dem Totalwesen der Welt nur halb identisch wird. Jene sind noch halb Natur, d. h. ungewusster, aber empfundener Geist; dieser ist nicht mehr Substrat, er ist bereits bewusst, sich selbst denkender Geist, aber unter dem beschränkten Symbole des einzelnen Menschen. Die auf ihr Sein sich ängstlich besinnende Natur fixirt sich als solche in einer Uebergangsgestalt, die zwischen Himmel und Erde in die Schwebe geworfen ist. Sowohl in der germanischen als in der christlichen Gottheit kommt die concrete Form zu kurz, in jener bleibt ein Mehr von Natur, d. h. träumender Geist, in dieser ein Mehr von Geist, d. h. bewusste Natur. Jene Romantik ist inductiv, diese deductiv. — Von einer materiellen Einwirkung der germanischen Religionsformen auf die Resultante des Christenthums kann im Wesentlichen natürlich nicht die Rede sein, da die Völkerwanderung erst auf den kritischen Schauplatz gelangte, als der neue Glaube schon Stand gefasst hatte. Aber das barbarische Volk des Nordens war kraft seiner mitgebrachten Religion auf eine ethische Negativität, auf eine ahnungsvolle Innigkeit und kampfbereite Treue angelegt, welche der neuen Idee wie gerufen kommen musste. Es bildete daher auch trotz Verlust seiner Götter die Ausschlag gebende Nachhülfe in dem Kampfe, der die neue Religion zur Herrschaft führte.

Allein die deutsche Widerstandskraft, welche hiebei so Grosses leistete, kann nicht aus dem deutschen Mythencultus abgeleitet werden. Derselbe wirkt zwar Halt gebend und ordnend auf das Volksleben zurück, dem er entstiegen ist. Aber das Primäre ist doch das Wesen der Race. Dieses besteht bei den Germanen in angeborener Selbständigkeit des Einzelnen, in dessen Denken, Fühlen und Handeln auf eigene Faust und Verantwortung. Jeder

erlebt gewissermassen Alles zum ersten Mal und ohne Rücksicht auf nachbarliche Analogieen. Sein Schicksal, der Gegenstand seiner Aufmerksamkeit hat ihm den Schein einer absoluten Wichtigkeit. Sein Lieben und Zürnen bricht ihm hervor, wie wenn etwas Unerhörtes geschehen wäre, bei dem ihm Alles, was werthvoll und heilig ist, der Himmel selbst auf dem Spiele zu stehen scheint. — Dieser Mensch mit seinem ehrlichen Pectus bemächtigte sich nun der schönen aber verlebten, raschen aber müden, gebildeten aber blasirten Romanin. Das Kind, das ihm diese Omphale gebar, nennen wir die moderne Subjectivität.

Der Antheil des Romanen an dem neuen Ideale darf jedoch auch nach der Seite der Naturanlage nicht zu gering geachtet werden. Sein heftiges und zugleich feines, sensibles Temperament, sein resoluter Schwung in Rede und eifernder Handlung, sein normaler Sinn für gefällige Erscheinung, sein Bedürfniss pompöser Repräsentation bilden ja integrirende Bestandtheile des neuen Zeitgeistes. Vom Standpunkte der Kunst aus liesse sich sogar darüber streiten, ob diese Eigenschaften nicht fruchtbarer waren als die scheinkargen germanischen Vorzüge.

* * *

Wie kennzeichnet sich aber nun die angedeutete Umwälzung in den Werken der Kunst, überhaupt im Leben der Phantasie?

Ueberblicken wir im Grossen die Aeusserungsformen der beiden Grundaffecte des Gefühlslebens, die affirmative, weiche und die kämpfende, starke Seelenbewegung in ihrem Entwicklungsgange und Wesen, so zeigt sich, dass jene mit ihrem Marieencultus im Allgemein während des Mittelalters, besonders im XIII. Jahrhundert ihren höchsten Idealismus erreicht hat, und dann mit Beginn des XIV. und XV. Jahrhunderts weltlicher, mässiger, vernünftiger wurde. Dagegen erfährt diese einerseits durch die Wildheit, anderseits durch den Realismus der Renaissance womöglich eine Steigerung.

Der weibliche Affect der Liebe bekam in der christlichen Kunst etwas Gährendes, Vibrirendes, was der harmlosen Heiterkeit und Grazie der Antike nicht innewohnte. Im Paradiso Dante's (XXXI, 49) heisst es: „Ich sah liebüberredende Gesichter, mit fremdem Licht gesäumt und eignem Lächeln und Thun, mit jeder Ehrbarkeit geschmückt." Die Gestalten bekommen den Ductus des absolut Seelenvollen. Sie heben und neigen sich, wie Lilien,

sie glühen und strahlen von Seligkeit. Das Problem dieses Ausdruckes von Liebreiz beschäftigt die ganze gothische Malerei und Sculptur, seine intensivste Verherrlichung hat er durch die altsienesischen Meister erfahren.

Auf der andern Seite ersteht aber nun der Idealtypus kühner, wild erhabener Männlichkeit, der gewissermassen schon mit seiner Erscheinung droht, das Pathos eines einseitig gesteigerten Seins. In der Antike war er kaum im Keime da, war noch „*placidum caput*" selbst in der momentanen Ausladung des Grimms, weil eben der Bruch mit der lieben Natur noch nicht vollzogen, weil das Leben noch total war. Nun aber regen sich die Wallungen und Protestationen der Subjectivität, die Bewegungen werden ungestümer, die Blicke bestimmter. Selbst im Zustande der Ruhe verräth sich die Gewohnheit des Kampfes und der Spannung. Der erste Meister, welcher das, was ich meine, zu vollem Ausdruck gebracht hat, ist Dante. Durch sein ganzes Inferno geht ein dräuender Zorngeist, der sich auch in einzelnen Metaphern offenbart. Im Purgatorio (VI, 64) blickt Sordello um sich wie ein ruhender Löwe: „*a guisa di leon quando si posa*".

Wir haben bereits, als wir erst ausschliesslich das Intuitive, Ekstatische im Terribile im Auge hatten, darauf hingewiesen, wie schon in den byzantinischen Typen etwas von dieser negativen Idealität lebendig ist, wie hierauf Duccio, Giovanni Pisano, Giotto und Pietro Lorenzetti entschiedenen Anlauf nehmen, dieselbe zum Ausdruck zu bringen, wie es dann hierin die Meister der Frührenaissance, Giacomo della Quercia, Donatello, Masaccio, Antonio del Pollaiuolo, Mantegna, Verrocchio um einen grossen Ruck weiterbringen und wie schliesslich im Moses Michelangelo's, in seinen Propheten und Sibyllen die endgültige Durchführung zu Tage tritt. Als formales Hauptmotiv muss hiebei der Contrapost bezeichnet werden. Keiner der Früheren hat sich desselben mit mehr Kühnheit bedient als Giacomo della Quercia; er hat überhaupt vielleicht den bedeutendsten Antheil an der Entwicklung der Terribilità. Doch nicht nur der Contrapost im gewöhnlichen Sinne ist es, womit dieselbe zur Erscheinung kam, sondern eine Gegensätzlichkeit in der Erscheinung überhaupt, eine einseitige Concentration der Anstrengung auf bestimmte Theile bei scheinbar theilnahmlosem oder widersprechendem Habitus des Uebrigen, eine dämonische Anspannung, welche natürlich vor Allem im Antlitz und in den Händen hervortritt.

Sehen wir nun aber — nach Zurücklegung unseres Gedanken-

weges — diesen Typen recht in's Gesicht, so erkennen wir, es ist nicht nur die philosophische, religiöse Abstractionskraft die unheimliche Causarum cognitio, welche sie beseelt, sondern auch die subjective, persönliche Negativität im modernen Sinne.

* * *

Was ist jedoch nun der Antheil Signorelli's an der Terribilità? Hat er nicht auch martialische Landsknechte, mürrisch gewaltige Erzengel und Heilige gemalt, die dastehen als die wahren *athletae Christi*? Liegt nicht überhaupt in seinem ganzen Style die Tendenz düsterer Grossheit? Und ist das jüngste Gericht Signorelli's in Orvieto nicht ein capitales Argument der Idee, von welcher wir sprechen?

Wir haben bisher die Hölle als anderen Pol des Dualismus nur vorübergehend in's Auge gefasst und doch ist eigentlich ihr Teufel der legitime Pächter der Terribilità.

Die Exaltation der Geister drückte in der Vorstellung der letzten Dinge nicht nur ihre angstvolle Verwirrung aus, sondern auch ihre Rachgier, sie suchte eine illusorische Nothwehr darin. „*Primus in orbe Deos fecit timor*", die Wahrheit in diesem Wort des Petronius haben wir schon erkannt und gewiss ist vor Allem die Idee des Teufels und der Höllenpein ein Product der Furcht. Aber auch des Zornes. Ein feuriges Herz, das menschliche Gemeinheit und Niedertracht erfährt, strebt nicht nur praktisch nach Rache, es schwelgt auch mit innerlichem Toben in Bildern unerhörter Tortur und Vernichtung. Der Mensch möchte selbst ein strafender Teufel sein können. Er mag wohl denken: „Den wollt ich nicht übel schinden in der Hölle!" Der Zorn ist der Teufel. Weil die praktische Vergeltung endliche Beschränkung hat, befriedigt sie nicht und so tritt an ihre Stelle ein diabolisches Phantasiren. Die in's Absolute emporschäumende Wuth will auch eine übernatürliche, grenzenlose Genugthuung.

Identisch mit dem Teufel bin ich in beiden Fällen, ob ich mich vor ihm fürchte oder nach ihm verlange; aber wenn ich mit ihm um die Wette springe, wenn ich jauchzend er selber bin, dann liegt wohl die Subjectivität des Teufelsymboles freier zu Tag als in jenem Falle, wo ich ihn als einen Anderen, als gefährlichen Feind mir selbst gegenüberstelle. Im letzteren Fall ist er Object, Phantom in meinem Ich; als Freund dagegen und Ideal ist er Subject in demselben, eine Spiegelung meiner selbständigen Persönlichkeit.

Entsprechend dieser Verschiedenheit, den Teufel zu denken, sind auch zweierlei Standpunkte in seiner bildlichen Darstellung auseinander zu halten. Ein Künstler kann rein abscheuliche, lediglich beängstigende Teufel schildern, nach denen der Beschauer gleichsam aus den Augen ihrer fingirten Opfer blickt; oder er führt uns majestätische Dämonen vor, deren Gebahren mit der religiösen zugleich eine künstlerische Bejahung enthält. — Solche positive Teufel malte Signorelli. Eine grandiose, transcendentale Schadenfreude ist herauszuspüren aus dem wilden Schwunge, den er ihrer Hantirung verleiht. Er tobt sich förmlich aus mit ihnen. Und in der That ist er der Begründer der schönen Schrecklichkeit in der Höllendarstellung. Vor ihm wurden nur byzantinische unentwickelte, oder widerliche, fratzenhafte Sumpf- und Geschmeissteufel gemalt. Später dann, nachdem Michelangelo diesen wesentlichen Typus der menschlichen Phantasie noch mächtiger und philosophischer entwickelt hatte, blieb als Rest die Aufgabe der diabolischen Caricatur übrig. Der dumme, tölpische, drollige, armselige Teufel mit seinen halb komischen, halb unheimlichen Grimassen, ein Hinkebein, Fledderwisch, Puk, Krummnase, Funkeldune, Licketappe ist das lachende Ergebniss der phantastischen und doch so sinnvollen Begriffsconfusion der mythenbildenden Seele, ebenso wie der wackere, strafgerechte, göttlich erhabene Höllenriese einen logischen Widerspruch ungewollt ad oculos demonstrirt.

Im Teufelsglauben spiegelt sich theils nur die Idee des Schadens, des Weltübels, wie dies das ausschliessliche Kennzeichen des alttestamentlichen Satanas ist, theils ist er ethischer Natur, sittliches Bedürfniss der Phantasie. Erst das Christenthum hat diese letztere Bedeutung völlig entwickelt. Lucifer, der böse Teufel verneint nun Gott als das gute Weltprincip und indem er den Menschen herumbringt, seine Tendenz zu erfüllen, nimmt er Besitz von ihm. Diese Besitzergreifung besteht aber in Strafe, in vergeltender Peinigung. „Indem der Teufel den Sünder, der die Existenz des Guten verletzt hat, straft, negirt er die Negation des Guten, d. h. die Sünde." (Roskoff, Gesch. des Teufels, I, 387). — Diese Wahrheit kann nicht ohne optische Consequenz bleiben. Der infernale, hässliche, garstige Gott, welcher die Profanirung des schönen, strahlenden Himmelgottes so grimmig rächt, verräth seine Verwandtschaft mit demselben, er wird wieder schön dadurch. Der Teufel ist ein Verbrecher, ein gefallener Engel, er ist bestraft und gilt nun allen seinen Nachfolgern als warnendes Bild

der Strafe, ja als Vollstrecker derselben. Die zerstreute Mythenphantasie macht aus dem Bestraften den Bestrafer, ähnlich wie manchmal aus gebesserten Sträflingen gute Polizeidiener werden. — Aber im Grunde steckt hinter dem Widerspruche, dass der ihm Gehorchende vom Teufel bestraft wird, ein tiefer Sinn: das Verbrechen selbst ist die Strafe. Dies ist ja die Resultante jeder wahren Gewissenstragödie und auch des Inferno.

Der böse Feind also erscheint doch nur als ein Organ der positiven Weltkraft. Wenn ich durch eigene Schlechtigkeit seine Macht heraufzubeschwören fürchte oder dieselbe einem andern schlechten Subject an den Hals fluche, so dünkt er mich nicht absolut bös. Die historische Steigerung dieses naiven Widerspruches hat der Teufelgestalt sowohl mehr Erhabenheit als mehr Komik verliehen. Der Gedanke seiner eigentlichen Ohnmacht gegenüber der Potenz des Guten in der Welt, seiner eitlen Tücke und Bosheiten musste ihm etwas Lächerliches geben; die Enttäuschung, welche die ungefährliche Gefährlichkeit bewirkt, ist komisch. Der Widerspruch aber, der darin liegt, dass der Teufel Verführer und Strafrichter zugleich ist, hat eine erhabene Unheimlichkeit; denn aus dem scheusslichen Wirrsal der Höllenmächte steigt der Sinn einer berechtigten Schrecklichkeit und Nemesis mit verdoppelter Gluth empor. Erweist er sich dermassen schliesslich als tüchtiger Knecht des Herrn, als unbezähmbarer Wächter an der Grenze des Gewissens, als baumstarker Zuchtmeister, der die Verdammten zwingt und zusammenhaut, so ist es kein Wunder, dass ihm in den Werken der bildenden Kunst auch sein Decorum zu Theil geworden ist.

Jedoch auch ohne diese sittliche Rehabilitation streckt sich die Gestalt des Erzfeindes in's Erhabene. Ein Schuft und ein Gott zugleich, ein Gott von einem Schuft, bös unter jeder Bedingung und auf jede Gefahr hin, zwingt er uns, an ihm hinaufzuschauen. Man darf sein Titanenthum nicht vergessen. Nicht nur das Vorspiel des christlichen Dualismus, der Sturz der bösen Engel, sondern auch das jüngste Gericht ist ein Analogon der Titanomachieen und des Mythus von Prometheus. Besonders in dieser Gestalt taucht zum ersten Mal der Trotz des entwickelten Selbstbewusstseins auf, welcher zum Himmel emporruft: „Ich selbst bin ein Gott!" Zur absoluten Negation jedoch konnte sich diese Idee erst vertiefen in der modernen Subjectivität, in dem Menschen, der auf sein ganzes Ich, auf die grenzenlose Möglichkeit seines Geistes gekommen ist. Nun kann die Freiheit des Willens sich gegen

ihren eigenen Sinn, gegen ihren Grund und Zweck der vernünftigen Verbindung mit dem Gesammtwillen wenden und sich als selbstherrliches, übermüthiges Ich auf den Thron der Welt setzen. Das dämonische der frevelhaften Begeisterung, das tollkühne Wagniss schrankenloser Blasphemie, der schauerlich bewusste Hohn und Groll gegen Alles, gegen Nichtich und eigenes Gewissen spiegelt sich im Teufel wieder. Wir sehen in ihm eine „geistige Unendlichkeit von Empörung und Verdammniss". (Fr. Vischer, Aesthetik IV, 478). — Ein Granum dieses titanischen Geistes hat nun auch entschieden die Kunst Signorelli's, besonders sein Werk in Orvieto. Man spürt durch, dass der Meister hier zuweilen auch ein brecherisches Widergefühl seiner eigenen Kraft, seiner Potenz zu idealer Polemik mitreden lässt. Darin nun besonders ist er ganz Vorgänger Michelangelo's. Doch wie dieser — wenn auch nicht ebenso sicher und grossartig — hält er mitten in dem prometheischen Ringen das Innerste seiner Seele klar. Die künstlerische Freiheit bleibt obherrschend, philosophisch überlegen. Und so darf die Schlussempfindung ein Wort Kant's auf ihn anwenden: „Ein Individuum, das auf sein unsichtbares Ich zurückgeht und die absolute Freiheit seines Willens allen Schrecken des Schicksals und der Tyrannei entgegenstellt, von seinen nächsten Umgebungen anfangend, sie für sich verschwinden, ebenso das, was als dauernd erscheint, Welten über Welten in Trümmer zusammenstürzen lässt und einsam als sich selbst gleich erkennt."

* * *

Wenn wir die bisherigen Bemerkungen zusammenfassen, so scheint das Gewisse, was unter dem Worte Terribile in der Kunstgeschichte zu verstehen ist, mehrere Begriffe zu enthalten, die sich nicht völlig decken.

I) Die erste potentielle Bedeutung des Wortes ist Scheue erregender Realismus, frappantes Herausbilden der individuellen Wesentlichkeit.

II) Die zweite actuelle, welche wir vorwiegend betrachteten, umfasst drei Sinn-Gruppen:

1) Entrückung des Geistes in's Jenseits mit dem Ausdruck von Grimm gegen die zurückgestossene Welt, von Wahnsinn gegenüber dem ordinären Bewusstsein.

2) Subjectives Pathos mit dem Anfluge oder directen Gestus bedrohlichen Ausbruches; scheinbar unmotivirter Ausdruck

der Aggression und Selbstverwahrung in Physiognomie und Bewegungsart.

3) Diabolischer Zorn, beziehungsweise höllischer Schrecken, wobei wiederum drei Versionen zu unterscheiden sind:
   a) Ich mache den Teufel zum Idealbild des Bösen. Dazu muss ich Aehnliches in mir selbst fühlen, auch seine Grausamkeit, das Weiden an Qualen.
   b) Ich fasse ihn als gerecht Strafenden; dann lege ich ihm mein Gerechtigkeitsgefühl bei und bilde ihn erhabener.
   c) Titanismus. Ich lege in ihn das Bewusstsein meiner Selbstgeltung, lege in ihn die Idee von Goethe's Prometheus: Alles durch Selbsthülfe.

Vergleichen wir zunächst nur die Zweigbegriffe der actuellen Terribilità (II), so zeigt sich, dass jeder derselben dem andern verwandt und flüssig verbunden ist. Alle zusammen vereinigen sich in einer Stammidee, welche die leidenschaftliche, acute Negativität des entbundenen Ich befasst. Nicht im Style jedes Künstlers sind dieselben sämmtlich enthalten. Bei Donatello z. B. wiegen die beiden ersten, bei Signorelli der letzte (3) vor. Nur Michelangelo hat das Ganze in seinen Armen.

Im Grunde aber sind auch die beiden scharf getrennten Hauptgattungen die potentielle und die actuelle Terribilità, wie bereits angedeutet, nicht völlig trennbar. Dies wird klar, wenn die Betrachtung der unbewussten Physis den kleinen Schritt zur Stufe der unbewussten Psyche macht; wenn man neben der Unheimlichkeit der Widergabe des Leiblichen den dämonischen Eindruck der energisch zur Darstellung gelangten geistigen Persönlichkeit in Bedacht nimmt. Uns Modernen ist der Ausdruck zorniger Pose aus gar vielen schlechten Photographieen geläufig. Wir verdammen das falsche, „bewusste" Pathos, welches den Portraits gewisser Maler anhaftet, und verlangen dagegen eine zuständliche Behandlung. Und doch wird eben die Zuständlichkeit einer Person, sofern sie zu kraftvollem Ausdrucke gelangt ist, von Vasari *terribile* genannt. — Eine Handhabe zur Lösung dieses scheinbaren Widerspruches bietet vielleicht die darwinische Theorie. Die Physiognomie, als Niederschlag der Mimik, als Resultat der Reibung mit den anderen Lebenskräften gefasst (wie sie von Darwin einseitiger Weise gefasst wird), hat entschieden reactiven, oppositionellen Charakter. Dies wird ganz klar an den Typen der Thiere, zuvörderst der Raubthiere. Ein Adlerkopf kommt uns entschieden kühn, kampfbegierig, kampfgewohnt, wild vor. Die

Existenz des voll in sich befangenen Thieres ist einsamer, unheimlicher als die des Menschen; daher erscheint es uns immer mehr oder weniger schreckhaft und dämonisch. Doch auch der Mensch ist mit jedem Athemzug ein Kämpfer, nur in ungleich tieferem, vielfältigerem Sinn, ungleich wesentlicher als Ich, wie als lebendes Wesen überhaupt. Das Selbstsein wird in ihm — unbewusster wie bewusster Weise — ein Nichtandersseinwollen; seine Persönlichkeit steift sich auf sich selbst mit dem Ausdrucke herber Abweisung. Somit können wir mit Fug behaupten, dass in dem Terminus *terribilità* einfach die Idee der erhabenen Negativität des Individuums enthalten ist, sei dieselbe nun zuständlicher, potentieller oder motorischer, actueller Natur.

Allein zu dieser Definition ist noch mit stärkerer Betonung die specifische Färbung zu ergänzen, welche dem Worte etwas Ausschliessliches giebt, welche dasselbe unterscheidet von der schönen Schrecklichkeit überhaupt. Die Quelle jedes Styls ist ja das Volk, das ihn producirt, also muss sich auch die Quelle des Terribile im Herzen des Italieners finden. Dieses, mit seinem beträchtlichen Antheil germanischen Blutes, besitzt bei südlichem Feuer eine reichliche Dosis von Individualität. Der Einzelne ist häufig schwungvoll, racemässig schön und zugleich ein eigenartiger Charakter. Physiognomieen von kleinlicher Hässlichkeit oder flacher Regelmässigkeit sind gleich selten. Die feurige Originalität, die schwungvolle Eigenheit der bedeutenden Köpfe des Risorgimento musste eine entsprechende künstlerische Behandlung herausfordern. Ich habe schon an Coleoni erinnert. Dagegen passt der Terminus *terribile* keineswegs auf Portraits der van-Eyck'schen Schule, auch nicht wohl auf Büsten und Denkmale der griechischen oder römischen Kunst. Die ersteren enthalten zu wenig plastischen Schwung; die erhaltenen Exemplare der letzteren haben noch zu viel typische Linderung. Selbst die mürrischen und bösen Häupter der Cäsaren sind in einem olympischen Bade geglättet. Das Gattungsmässige überwiegt noch das Persönliche, das plastisch-rythmische Stylisiren das Charakterisiren. — Auch der Ueberschwall, der schwarze Affect der Barockmaler, besonders der späten Franzosen entspricht der Idee, welche das Wort *terribile* bezeichnet, nur noch halb, weil ihm die tiefere Erhabenheit fehlt, weil er nur eine banale Wuth mit decorativer Uebertreibung darstellt. Das besprochene Wort, in seiner reinen, strengen Bedeutung genommen, gilt nur von einem bestimmten, unvergleichbaren Typus der jugendstarken italienischen

Kunst, oder wird es angewandt auf eine fremde, nicht italienische, insofern sie hierin auf der italienischen fusst.

Desgleichen kann man nicht von jeder heftigen Rhytmisirung sagen, sie habe *furia*. Der dämonisch beflügelte, sausende Zug, welcher mit Beginn des Rinascimento in die Werke einer bestimmten italienischen Künstlergattung fährt, in die Bewegung der Figuren, in Haare und Gewandung, in den Vortrag selbst, ist etwas eigenthümlich Nationales, das aber freilich die ganze moderne Kunst umgewandelt hat und bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch alle Länder fortwirkt; das aber doch in jeder fremden Variation eine Zugabe erhält, welche eigentlich die genannte Bezeichnung ausschliesst. Am Ehesten hat der Belgier Rubens etwas davon. — *Furia* ist ein' Bewegungsbegriff und in gewissem Sinne ein Correlat von *terribilità*, ähnlich wie Grazie ein Bewegungsbegriff und Correlat von Lieblichkeit ist. Der Ausdruck *terribile* gilt gewöhnlich vom Habitus einer Gestalt, der Ausdruck *furia* von ihrer Action und auch von der fixirten Offenbarung ihrer speciellen Genesis wie des Bildganzen, d. h. von dem successiv empfundenen Vortrag. — Signorelli hat nicht so viel *furia* wie Donatello oder gar Michelangelo, weil in seinem Style bei aller Energie etwas Cupirtes, Sprödes, Zwangvolles liegt. Dies hängt theils mit einer relativen Beschränktheit seines Könnens, theils mit der ausdrücklichen Richtung und Eigenheit seiner Phantasie-Tendenz zusammen.

* * *

Im ganzen Verlauf der bisherigen Betrachtung wurde zwar das Moderne des besprochenen Typus betont. Es zeigte sich, dass die volle Leidenschaft erst mit der Subjectivität der entwickelten Persönlichkeit zur Darstellung gelangte. Das antike Auge schien vermöge seiner Harmonie die Schilderung des Wilden, Entsetzlichen zu scheuen. Jedoch bleibt uns zu bedenken, ob nicht auch in dem Processe, aus welchem die classische Reife erwuchs, Analogieen unserer getheilten, schwer harmonisirenden Stimmung zu erkennen wären, Analogieen von vielleicht vorbildlicher Natur; denn auch Sage und Poesie wirken ja formbestimmend auf die Bildkunst und zwar keineswegs bloss auf diejenige der gleichen Zeit, wie vor Allem die Renaissance bezeugt. Anderseits muss doch näher geprüft werden, ob sich in dem reichen Gebiete antiker Plastik und Malerei wirklich keine einzige Ver-

bindungsbrücke finden liesse, welche zur Terribilità der italienischen Meister führt.

Wir sind von den negativen Urelementen im Christenthum ausgegangen, welche trotz seiner Positivität in demselben fortwirken; wir haben der modernen Zerrissenheit die antike Totalität entgegengehalten. Wir müssen nun aber auch die Kehrseite näher betrachten. Eine Harmonie fehlte gewiss den Alten, die Versöhnung in der göttlichen Liebe, welcher allein die christliche Andacht fähig ist. Die tragischen Apollosagen sind schon vorübergehend erwähnt worden, eine Reihe anderer Mythen lassen erkennen, dass die Religion der Griechen wie aller Völker in ihrer Urgestalt vorherrschend negativ, versöhnungslos ist. „Wird der volle Umfang des Lebens in die Versöhnung aufgenommen, so ist das specifisch Religiöse durchbrochen und die vernünftige, totale, sittliche Bildung an ihre Stelle getreten. Auch der griechische Gott ist in der ächt religiösen ursprünglichen Vorstellung düster erhaben, kommt dem wirklich anbetenden Selbst nicht entgegen, sondern weist es streng in sich zurück. — Wo die Fülle und Lieblichkeit des Schönen in die Götterwelt einzudringen anfängt, da ist bereits, ohne dass man es weiss, das specifisch Aesthetische thätig" (Fr. Vischer, Aesthetik I, 167).

Allerdings ist schon in den „alten" Göttern von Hellas, nach denen sich ein Aeschylos hinwendet, als latente Anlage jene plastische Geschlossenheit spürsam, welche sich dann in den neuen Gestaltungen zu so classischem Ebenmasse entwickelte, und es liesse sich wohl kaum erweisen, dass die Schrecklichkeit in der griechischen Mythologie, wenn wir sie von ihren äussersten Blüthen bis zu ihren Endwurzeln verfolgen, eine Intensivität von dem Grade der biblischen habe. Die glühenden Luftspiegelungen des schauernden Gewissens und der ethischen Entrüstung, wie sie das Christenthum erzeugt, haben nicht ihresgleichen. Durch eine so geistige Vertiefung ist auch dem Phantasieschrecken mehr wahre Bodenlosigkeit verliehen und so hat die Totalnegation, welche im Gedanken des Weltunterganges liegt, in keiner anderen Religion die Ewigkeit des geistigen Hintergrundes wie in der christlichen. Wo der Verneinung des Seins der klare Zweck nicht auf der Stirne steht, bleibt sie dumpfes Factum.

Die antiken Götter sind gut und bös durcheinander; einige sind auch teufelähnlich, aber mehr im Sinne der finstern, verhängnissvollen Gewalt. Ihre Devise ist „Schicksal". Mit besonderer Vorliebe sind einfach tödtliche, tückische, verderbenbringende

Wesen erdacht, welche auch nach ihrer Besiegung durch das neue olympische Göttergeschlecht noch im Dunkeln als Dämonen weiterfungiren, die Gräen, Gorgonen u. A. Das schlangenumwallte Haupt der Gorgo Medusa, vor deren Blick der Betroffene zu Stein erstarrt, ward ursprünglich als fletschende Fratze dargestellt; später wurde es so sehr in's Schöne gemildert, dass die mitgefühlte Angst des letzten Augenblicks sich ganz plastisch in der rührenden Reinheit der Züge erlöst. Medusenhäupter pflegte das Alterthum im Grossen an Mauern, im Kleinen auf dem Grunde von Trinkschalen, auf Orden u. A. als Schutz gegen alles Unheil, insbesondere gegen den bösen Blick anzubringen. Sie finden sich wieder in Schalen, auf Casetten, Truhen u. A. der italienischen Renaissance. — Der Gesellschaft der Gräen reiht sich eine eigene Gattung von Furien an, welche ohne erkennbaren Grund aber nach höherer Bestimmung den Menschen zum Verbrechen anreizen, Mania, Lyssa, Oistros, Ate, Agate, Eris. Eine Art von Dämonen, doch nicht mehr wie die obengenannte Gruppe von rein mythologischem Blute, Personificationen der wahnsinnigen Wuth und Verblendung, welche neben den Menschen gedacht sind; ähnlich wie das Mittelalter die Besessenheit personificativ mit seinem Teufel oder Dämon objectivirt. Der wilde Affect kommt wie von Aussen, wie etwas Fremdes, das aus einer andern Welt feindlich in's Leben hereinragt. „Alle diejenigen Vorgänge im menschlichen Gemüthe, denen unnatürliche und verderbliche Thaten entspringen, erschienen dem Griechen als unnatürlich und darum als von aussen hineingetragen“ [1]). Diese Personificationen gehören hauptsächlich der antiken Tragödie an und sind aus derselben auf die Schilderungen der späteren (unteritalienischen) Keramographik übergegangen. Die Einfügung einer allegorischen Figur, wie der Mania, war eine Auskunft, welche dem Vasenmaler über das ungenügende Darstellungsvermögen glücklich hinweghalf [2]). Das Wesen und Wollen dieser Furien suchte er nach Kräften durch stechenden Blick, gekniffene Lippen, Flügel, Schlangen in den Händen zu bezeichnen. Es finden sich in der antiken Vasenmalerei überhaupt rudimentäre Ansätze zu schärferem Ausdrucke des Schreckhaften, zu einem Ausdruck, welcher der Intensivität des dichterischen Vorbildes gleichzukommen sucht.

[1]) G. Körte, Ueber Personificationen psychologischer Affecte in der späteren Vasenmalerei, Berlin 1874, S. 9.

[2]) Ebenda S. 86.

Der Ursitz und Sammelpunkt aller dieser düsteren Gestalten, die antike Unterwelt, däucht uns lange nicht so entsetzlich wie die Hölle. Es fehlt ihr das ausgesprochene Gesetz des Gewissens. Sie scheidet sich zwar in das selige Eleysion und in den leidensvollen Tartaros. Pluto und Persephone entwickeln sich auch allmälich aus lediglichen Herrschern zu richtenden und strafenden Mächten. Die Erynien, die „Blutmänaden", (auch die Giganten) fungiren wesentlich als entsetzliche Rächerinnen der Frevelthat. (Ihre anticipirenden Schwestern, die oben erwähnten Personificationen der wahnsinnigen, brecherischen Wuth, kommen hingegen als nur halb mythologische Gestalten wenig in Betracht). Wie Hunde fallen sie den Schuldigen an und zerren ihn in die Marterkammer;

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος
παρακοπὰ, παραφορὰ φρενοδαλὴς,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος αὐονὰ
βροτοῖς.
Aeschylos Eum. 329.

Drum um den Mordtriefenden dort
schlingt den Gesang
Verstörung, Wirrsinn, Wahnsinn,
Schlingt Erinyenfestgesang,
Harfenlos den Sinn zu fahn, welk zu
dörren Menschenkraft!
Droysen.

Aber diese Nemesis erscheint nicht völlig gerechtfertigt, es bleibt ein Rest äusserlicher Beschiedenheit *(fatum)*. Und so ist es trotzalledem wahr, die Alten kannten noch nicht die ganze abgründige Tiefe, die sich in der Idee der Gewissenshölle aufthut. „An die Stelle des Bösen trat ihnen das Unheimliche, Tod und Unterwelt, der Hades und seine Beherrscher, dann die chthonischen Gottheiten nach ihrer einen Seite, Demeter, Kora, Bachus" (Fr. Vischer, Aesthetik, II, 49).

Besonders die letzteren, die Dionysischen Gestalten müssen bei diesem Ausblicke in's Auge gefasst werden. Die Mänaden, welche, Thyrsosstäbe, Fackeln schwingend, oder mit Schlangen in den Händen und aufgelösten Haaren tanzend das Gefilde durchschwärmen, werden auch von ekstatischer Raserei erfasst, die das leibliche Kind zerreisst und verschlingt; das orgiastische Lärmen und Singen geht über in ein Heulen der Wuth und Qual. Es ist vergebens; die Elementarkräfte können toben, aber nicht hervorbrechen aus ihrem Räthsel, nicht erhaschen ihren eigenen, ferne lockenden Sinn. — Diese ganze niedere Dämonenrace, besonders die Gefolgschaft des Dionysos hat das Unberechenbare, Irrationale der dunkeln Naturgewalt, des wilden Thieres. Auch ihre zuckenden Geberden, ihre Verrenkungen und Gewaltsprünge

muthen oft an wie Verzweiflung, wüthendes Ringen der erdewuchtenden, allgierigen Ahnung, der vom Wirbel des Totallebens ergriffenen Creatur. — Auch Pan, Satyrn und Genossen sind nicht einfach heitere Cumpane. Der Pruritus ihrer bockähnlichen Erscheinung bekommt zuweilen einen Zug drohenden Wahnes; ihr Aufschrei im einsamen Waldgebirge kann den arkadischen Hirten mit Entsetzen erfüllen. Der „panische" Schrecken hat zugleich neben der historisch-sagenhaften eine höhere naturphilosophische Bedeutung; ihm ist Pan der Naturgott überhaupt, der grosse Naturgeist, vor dem das Gemüth „von Furcht und Angst und plötzlicher Muthlosigkeit ergriffen wird"[1]).

Die Dionysoszüge sind wie die Musentänze mit viel Wahrscheinlichkeit auf das Naturphänomen der Aequinoctial-Stürme zurückzudeuten. In den Dionysosfesten des Volkes verbirgt sich dieser Ursprung nur halb. Die Gottheit hatte inzwischen auf der Erde Fuss gefasst, bedeutete nun die vegetabilisch-animalische Fruchtbarkeit, den üppigen, trunkenen Ueberfluss und auf solches zielten auch die Darstellungsmotive der Volksumzüge; aber in dem nachtlangen Hinschweifen über Berg und Thal wirkte doch das alte, windwehende Urbild nach; ja es verstärkte sich wieder in der unbewussten Phantasie durch das unmittelbare Gefühl dieser Inscenirungen, so dass sich namentlich in den bildnerischen Darstellungen ein Aufschwärmen in's Kosmische durchfühlt, als ob die Gestalten hinwegstrebten von dem Schwergewichte ihrer Individualität in's Unendliche hinaus.

Diese orgiastischen Ahnungen sind nun sowohl durch ihre eigenthümliche Bewegungsweise (Jagd, Tanz, Dithyrambos), als durch das persönliche Gepräge ihrer Repräsentanten von weitreichendem Einfluss auf die Entwickelung der Kunst geworden.

Es ist bekannt, dass das antike Drama aus den Dionysien hervorging, wie es immer Bestandtheil derselben blieb. Der Haupt-Anlass zu dieser Consequenz liegt im Wesen des Dionysos selbst.

Wo die Rebe als das edelste Erdengewächs gilt, erscheint natürlich der Rebengott als Gebieter der Natur. Wie der Wein wallt und gährt er und klärt sich schliesslich ab. Er heisst Bacchos (der Jauchzende), Bromios (der Brausende), Katharsios und Eleutherios (der Reinigende, Erlösende). Seine Fröhlichkeit hält nicht durchwegs vor; nach orphischen Sagen wird er verfolgt, in's Meer gestürzt, von den Titanen zerfetzt; doch aus

[1]) L. Preller, Griech. Mythol., Leipzig 1854, S. 460.

seinem zuckenden Herzen ersteht er von Neuem wieder. In ethischer Umdeutung erscheint er als Dämon der Leidenschaft im tragischen Prall auf das Schicksal. Er ist ein Gott der aus Erdtiefen aufstürmenden, beschwingenden, aber auch betäubenden Naturgabe; er ist daher mystisch und affectvoll, er repräsentirt die Leidenschaft in ihren dunkeln Tiefen. Dieselbe läutert sich in der Tragödie, indem sie in ethischem Conflicte als That ausbricht. Eine Katharsis auf eigenem Wege. — Aber auch formell genommen hat das Wesen der dionysischen Idee'n wie deren Cultus seine bestimmten Consequenzen. An die mimischen Tänze und Männerchöre, welche zum bacchischen Bocksopfer gehörten, erinnert nicht nur die Rolle des tragischen Chores (Tragos = Bock) sondern in gewissem Sinne das Gemessene, Musikalische, Rhythmische der theatralischen Entwickelung überhaupt[1]). Auch auf die bildende Kunst scheint der Charakter des Dionysischen bewegend, rhythmisch fortreissend gewirkt zu haben. Skopas und Praxiteles wurden Darsteller des antiken Pathos vorzüglich an der Hand dionysischer Motive. Auch deren Uebertragung auf das Okeanische durch Skopas ist nicht zu übersehen. In der Renaissance regt sich dieser beschwingende Einfluss von Neuem. Sieht es doch ganz darnach aus, als ob der feurige Wille einer gewissen Species von Künstlern in den überlieferten bacchantischen Sculpturen ein leitendes Vorbild gefunden habe. Vor Allem die Kindertänze eines Donatello lassen dies vermuthen. Kurz, das, was wir in der modernen Kunst *furia* nennen, steht in Zusammenhang mit dem Dionysischen. Nicht nur die Erinnyen („Furien") sind ihre erste bildliche Verherrlichung, sondern auch die ähnlichen Schwestern derselben, die Mänaden und Bacchantinnen.

Physiognomisch bedeutsamer als die weiblichen Mänaden sind für die neue Kunst dagegen die männlichen Diener des Weingottes, die Satyrn. Sie gaben ihre Gestalt für den christlichen Teufel her. Ihn als Satyr zu denken und abzubilden war entschieden das Vorherrschende, Volksthümliche. Auch er ist wie die römischen Faunen *incubus* und ebenso schwankt sein Wesen zwischen Lüsternheit und bösen Tücken. Aehnlich selbst noch Göthe's Mephistopheles. Auch einige der Teufelchen Signorelli's in Montoliveto sind satyrartig, wenn auch theilweise mit der unantiken Beigabe von phantastischen Flügeln versehen.

[1]) Vgl. Straub, die psychologische Grundlage der dramatischen Dichtung des Alterthums, besond. Beilage des Staats-Anzeigers für Würtemberg, Stuttg. 7. und 15. Juli 1876, Nr. 13 und 14, S. 193—200, 211—219.

Aber nicht nur ein Prototyp des christlichen Erzfeindes ist dieser Doppelrepräsentant von Daseinsjubel und Naturschrecklichkeit in der antiken Phantasie, sondern auch einer der Vorgänger der Terribilità im Allgemeinen. Um dies zu erhärten, muss ein schärferer Blick auf sein herkömmliches Gepräge geworfen werden. Er hat immer, mit A. Conze[1]) zu reden, „ein mit starken Mitteln individuell durchgebildetes Gesicht" und nimmt dergestalt unter allen Göttern eine Ausnahme-Stellung ein. In diesen fanatisch verzerrten, grinsenden Zügen, in diesen stossweisen, bizarren Bewegungen liegt eine Excentricität, welche ebensosehr zur wahnvollen Erbosung wie zur trunkenen Ueberlust geneigt scheint. Schreckhafte Pan-Darstellungen sind nicht so selten. — Es wäre überhaupt nicht schwer, mehrere antike Sculpturen nachzuweisen, welche wenigstens die Möglichkeit eines zornigen Losbrechens kennzeichnen. Die fletschenden Theatermasken, die Köpfe der Pferdebändiger können nicht allein aus dem äusserlichen Zwecke einer kräftigen Wirkung in die Ferne erklärt werden. Besonders die Bildhauer der Diadochen-Periode, welche einen dem poetischen Pathos näherkommenden plastischen Ausdruck suchten, welche auch unruhigere barbarische Typen darstellten, wären in Betracht zu ziehen, umsomehr als gerade ihre Werke neben Sculpturen römischen Styles dem Risorgimento vorwiegend vor Augen traten. Der marmorne David Michelangelo's hat im Antlitz etwas Apollinisches. Der gefesselte Christus bei der Geisslung und der von Pfeilen durchbohrte S. Sebastian der meisten italienischen Künstler der Renaissance erinnert an den antiken Laokoon und an den Kopf des sog. sterbenden Alexander's in den Ufficien zu Florenz. Merkmale zur Vergleichung mit dem Alexanderkopf böte auch der eine der beiden Sclaven im Louvre zu Paris dar, woran Michelangelo (vgl. den Anklagebrief gegen Signorelli) im Jahre 1513 arbeitete. Derselbe Künstler ist es, der unsere Betrachtung wieder zum Dionysischen zurückleitet. Der Kopf seines Moses ähnelt dem antiken Pangesicht. Die Hörnchen sind auf eine falsche Bibelinterpretation[2]) zurückzuführen, aber der vorgeschobene Kiefer, die gebogene Nase, die

[1]) Heroen- und Göttergestalten der griechischen Kunst, Wien 1875, S. 38.

[2]) A. Condivi sagt in seiner Vita di M. B. (l. c. S. 106): „Ha secondo che descriver si suole, le due corna in capo". Im zweiten Buch Mosis (34, 29) wird derselbe nämlich „strahlend" (Hebr. Karan) genannt. Die Vulgata übersetzt „cornutus" = gehörnt (v. Hebr. Keren = Horn). Letztere Notiz gebe ich nach gefälliger Mittheilung.

Bildung der Augenknochen scheinen mir durchaus an den Pantypus zu erinnern.

Der dem Pan und den Panisken verwandte Satyr, der römische Faun, hat keine streng unterschiedene Bildung; doch erscheint er in der älteren Zeit häufiger stumpfnasig (wie Silenus), namentlich auf Vasenbildern. Der jugendliche Satyr ist immer stumpfnasig. Die Bildhauer fingen an, ihrem Dionysos schönere Mundschenke zu geben, wohlige Knaben, Halbjünglinge mit natürlichem Menschenleib, der sich von der Götterbildung nur durch einen leisen Anflug profaner Realität unterscheidet. Als letzter Rest der Thiernatur blieben zwei schwache Hornkeime auf dem Haupte, Spitzohren und ein Schwänzchen unter dem Rücken; oder, wenn auch dies wegfiel, wenigstens das kurze, leicht gesträubte Haupthaar, das stumpfe Näschen und das irre Dämonenauge. Dieser Typus, der also sowohl satyrisch als faunisch genannt werden kann, hat besonders auf Donatello gewirkt; seine wildstaunenden, rundäugigen Knabenköpfe zeigen dies unverkennbar.

Ob man in den orvietanischen Teufeln Signorelli's dieses faunische Vorbild vermuthen darf, scheint mir zweifelhaft. Aeusserliche Gründe liessen sich wohl dafür anführen: Das Fell, welches einigen um die Lende wächst, die Hörnchen und Spitzohren. Doch der Totaleindruck weist mehr auf die antiken Giganten und Titanen hin, auch auf die cyklopischen Schmiedknechte des Hephästos. Diese Vorbilder übermenschlicher Körperkraft empfahlen sich der anatomischen Tendenz gewisser Maler des Rinascimento überhaupt. Auch Antonio del Pollaiuolo versuchte sich mit augenscheinlichem Vergnügen in kämpfenden Giganten, wilden Männern. Doch muss unsrem Signorelli die Neuerung zugesprochen werden, zuerst wieder menschenhafte Teufel gemalt zu haben. Menschenhaft sind die Teufel in Orvieto trotz gewissen phantastischen Anhängseln, die übrigens häufig auch ganz weggelassen sind. Auch darin also ist Signorelli Vorgänger Michelangelo's. Im Gepräge der Köpfe freilich hat er gar keine Fühlung mit der Antike; darin ist er ganz originell. Ueberhaupt steht seine Terribilità formal auf eigenen Füssen. Wie dieselbe mit dem Wesen seiner persönlichen Idealität zusammenhängt, ergibt sich aus den Erörterungen über „seine Kunst und Phantasie".

Allein, wenn es auch nicht an den Werken Signorelli's evident wird, so haben wir doch im Allgemeinen und besonders durch den näheren Vergleich der Kunst Donatello's und Michel-

angelo's besonders mit bacchischen Gestalten der griechisch-römischen Plastik uns überzeugt, dass in der That Verbindungslinien nicht fehlen, welche die Terribilità auch auf die Antike zurückbeziehen. — Diese Kehrseite der antiken Idealität wird überhaupt leicht unterschätzt; sie bildet eine wesentliche, wenn auch schwer nachweisbare Prämisse der modernen, weil in der umnachteten Wildheit des Chthonischen und Dionysischen eine rudimentäre Disharmonie enthalten ist, welche dem nun erfolgenden Bruche des Geistes mit der Natur ahnungsvoll entgegenkommt. Der Horror und Furor, welcher sich nicht zu helfen weiss, auf dem es liegt wie ein Schatten unselig heiliger Todesweihe, er gelangt in der modernen Terribilità zum Bewusstsein, er wird offen, zweckvoll, blickend; er erfüllt sich mit praktischer Entschlossenheit, er entscheidet sich für eine bestimmte Bahn der Correction. Jedoch nicht so, dass nicht ein Numen übrig bliebe, welches eine platte Verständlichkeit ausschliesst. Dieses Numen ist der Zusammenhang mit dem Göttlichen. Das Terribile hat in seiner classischen Gestalt stets Fühlung mit dem Göttlichen und erscheint so hauptsächlich als zornige Divination, oder als Zorn aus göttlicher, gottähnlicher Urempfindung, aus weltgründiger Gesinnung heraus. Halb erscheint es als verschmolzen und identisch mit der individuellen Erscheinung, halb noch wie ein Afflatum von Oben, wie etwas, das von Aussen in dieselbe eingedrungen ist. Der donnernde Zeus, die bethörende Lyssa, die rächende Erinys, der brausende Dionysos, das wüthende Heer Wodan's, der christliche Dämon der Besessenheit und der heilige Geist und selbst der platonische Genius, das Urbild der Person steht nicht mehr neben oder über der Gestalt, sondern ist in dieselbe hineingeschlüpft und zürnt aus ihrem Blicke, droht aus ihrer Miene und Action wie ein zweites, fremdes, tyrannisches Ich heraus. — Als die Erbin der Antike hatte die italienische Kunst genug unveräusserlichen Idealismus, um in der Wiedergabe des realen Lebens stolz und hochherzig zu bleiben. Aus dieser glücklichen Ehe von typischem Adel und persönlicher Bestimmtheit entsprang auch die Terribilità. Es ist wahr, nur kraft der modernen Subjectivität und Individualistik konnte sie zur Entwicklung gelangen, aber ein Hauch alten uranischen Gedenkens musste ihr doch die Weihe geben; der Künstler musste ihn selber haben, fühlen und stylvoll darstellen. Ohne Styl wäre sie ein hölzernes Eisen.

Wir hätten endlich noch zu betrachten, wie dann das Terribilile an der manierirten Ausartung der Kunst seinen eigenen

Antheil hatte, so dass man von einer Décadence der Terribilità sprechen könnte. Dies würde jedoch eine eigene, umständliche Untersuchung erfordern, welche hier nicht unsere Aufgabe ist. Verschwiegen aber soll nicht werden, dass bereits in der Idee des Terribile der Keim einer Gefahr enthalten war; denn der darstellende Künstler soll bei aller Kühnheit doch immer objectiv beschaulich bleiben und im Wesen der Bildmässigkeit liegt eine relative Beschränkung auf zuständliche, zeitfreie Erscheinung. Unserem Auge können diese pathetischen Häupter, diese wilden Geberden und ungestümen Bewegungen leicht entleiden, weil ihnen die ruhige Anschaulichkeit, das normale Gleichgewicht fehlt. Den Wein bekommen wir satt, das „heilig nüchterne" Wasser nie.

Nicht minder wäre zu verfolgen, wie der Typus des Terribile in der italienischen Renaissance über die nationalen Grenzen überwirkte, besonders auf die Kunst der Deutschen. Etwas Aehnliches findet sich wohl z. B. in den vier Aposteln Dürer's, in seiner Melancholie u. A. Davon wäre die ächt deutsche unscheinbare Schrecklichkeit in den vier apokalyptischen Reitern, in „Ritter, Tod und Teufel" etc. zu unterscheiden. Auch in Hans Baldung Grien, Peter Vischer und Holbein wäre diese Seite des wälschen Einflusses aufzudecken; des Weiteren in den Modernen, in P. Cornelius, Rethel, auch in den neueren Franzosen. Zugleich könnte hiemit die schattenhafte, gespenstische Entsetzlichkeit der romantischen Phantasie in Vergleich gezogen werden, der Schauer, der darin liegt, dass ein Körper kein Körper ist; doch würde sich bei solcher Ausdehnung unseres Excurses das Gefühl immer wieder geltend machen, dass der eigentliche, reine Begriff der Terribilità ein auf antikem Fundamente stehendes ausschliessliches Eigenthum der italienischen Renaissance ist, von dem man auswärts nicht den genauen Begriff bekommt.

Keine Kunstblüthe eines anderen Volkes bietet eine so entschiedene Anschauung dieser Idee. Die bildschaffende Begeisterung, welche damals die Berufenen ergriff, nimmt im Terribile gleichsam einen acuten Ausdruck an. Es liegt in der Wahl dieses Typus auch etwas Kunstpathologisches, ein Selbstausdruck der künstlerischen Function als solcher. Die Gluth, der Erscheinung beizukommen, rafft sich hier wild empor und spiegelt ihren schnaubenden Muth im heftigen Wurfe des Vortrags, in starken, kühnen, trotzigen Erscheinungen und Gebärden. Der locale Heerd, aus dem diese dunkelrothe Flamme aufsteigt, ist das Centrum des

Rinascimento überhaupt, die ernste florentinische Schule. Raphael Mengs nennt sie einmal melancholisch mit Bezug auf ihren vermeintlichen Coloritmangel. In anderem Sinn kann man ihm Recht geben, in Anbetracht ihres Grundcharakters und ihrer vorherrschenden Typen. Die classischen Italiener überhaupt haben mit ihrer ausgesprochenen Neigung für solche Negativität etwas Einseitiges, besonders die Quattrocentisten. Die Schilderung voller, weltlicher Freude, kräftigen Spasses und Jubels, der Humor will ihnen nicht ebenso gelingen wie den barbarischen Nordländern. Nur Benozzo Gozzoli kann oft herzhaft lachen. Die Mehrzahl seiner Zeitgenossen dagegen, auch Signorelli, wandelt in einer düsteren Luft und es ist, als ob aus dem strengen Munde ihres Genius die Worte ertönen: *Tantae molis erat —;* denn die Kunstreformation war eine Arbeit, welche zum Scherzen kaum Zeit übrig liess und das Ideal der Phänomenalität stand als seltsame, mahnende Sphinx vor den fragenden Geistern aufgerichtet.

ZWEITER THEIL.

Signorelli's Werke.

Abkürzungen: Pr. = Profil, i. Pr. = im Profil, v. = vorne, V. = Vordergrund, v. V. = von Vorne, i. V. = im Vordergrund, h. = hinten, H. = Hintergrund, i. H. = im Hintergrund, M. = Mittelgrund, i. M. = im Mittelgrund, i. d. M. = in der Mitte, r. = rechts, z. R. = zur Rechten, l. = links, z. L. = zur Linken, u. = unten, o. = oben, D. = Durchmesser, i. D. = im Durchmesser, h. = hoch, br. = breit, d. R. b. = den Rücken bietend.

Altenburg

in Sachsen.

Museum. (Kunstsammlung des Ministers Bernh. v. Lindenau, dem Lande vermacht, ursprünglich im Pohlhof[1]):

I) Fünf Predellenstücke, jedes h. 35 Cm., br. 40 Cm., auf Holz. 1) Christus im Oelgarten. In der Darstellung der Schlafenden wenig Verkürzungsversuche. Aehnliches Compositionsmotiv wie das herkömmliche der Stigmatisirung des h. Franciscus. — 2) Geisselung. Sehr wild. Christus rücklings an die Säule gebunden, stehend, in edler Wendung, gesenkten Hauptes. Alle Figuren nackt mit Lendentuch. Die Strafknechte herculisch, in wüthender Bewegung. Einer stemmt ihm das Knie in die Hüfte. Starker Skizzirvortrag. — 3) Christus am Kreuz, l. und r. die beiden Verbrecher. Der l., die Arme über das Kreuz zurückgebunden, i. Pr. gesehen, erinnert durchaus an die den Florentinern geläufigen Antiken des Marsyas[2]); der r. mit schmerzvoll schwingendem Bein, sehr contrapostisch bewegt. Gewaltsame, geistreiche Pinselschrift besonders in der Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes. Magdalena am Kreuz und zu Christus emporblickend, wie auf der Kirchenstandarte dieses Gegenstandes in der Akademie der Künste (gall. d. qu. ant. Nr. 6) zu Florenz. — 4) Christi Grablegung. Er wird auf Tüchern getragen. Beliebtes Motiv der Zusammenneigung der tragenden Gestalten. — 5) Auferstehung Christi. In wallendem rothgelbem Grabgewand mit der erhobenen Fahne steigt er herauf. Diese mächtige Gestalt erinnert in ihrer schwungvollen Behandlung, wie Einiges im Crucifixus (3) an Michelangelo, ja selbst an die derbe Grossheit von Rubens. Die schlafenden Krieger (wie in Nr. 1) unverkürzt, alle i. Pr. genommen.

---

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 36, 37; Quandt und Schulz, Beschreibung der im — Pohlhof — befindlichen Kunstgegenstände, Aschaffenburg 1848.

[2]) Vgl. Vasari III, 253 und V, 146, die hier erwähnten Sculpturen in den Ufficien. Auch in Mantegna's Kreuzigung zu Paris (Louvre) findet sich diese Reminiscenz. Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 400.

II) Vier Langbildchen in Form von Spitznischen mit je einer Heiligengestalt, jedes h. 33 Cm., br. 13 Cm. 1) S. Bernhardin. 2) S. Ludwig von Frankreich. 3 und 4) Franciscanerinnen.

Arcevia,

Bergstädtchen in der Mark zwischen Fabriano und Sinigaglia.

S. Medardo[1]):

I) Chorwand: Grosse, aus 31 Stücken combinirte Altartafel, mit reichem gothischem Goldrahmen, c. 260 Cm. br. und h., auf Holz.

16) Heiliger in Halbfigur.	3) Ap. Paulus mit dem Schwert.	4) S. Johannes d. T.	1) Gott Vater.	5) Heiliger ?	6) S. Joseph mit dem Stab. (?)	23) Heiliger in Halbfigur.
17) Heiliger i. H.						24) Heiliger i. H.
18) Heiliger i. H.			2)			25) Heiliger i. H.
19) Heiliger i. H.	7) S. Sebastian, nackt und angefesselt.	8) Heiliger mit einem Kirchenmodell (Amandus Virgilius?)	Maria mit dem Kinde auf dem Thron.	9) Ap. Petrus mit dem Kreuz.	10) S. Rochus im Pilgergewand, mit grossem Hut, die Schenkelwunde aufgedeckt.	26) Heiliger i. H.
20) Heiliger i. H.						27) Heiliger i. H.
21) Heiliger i. H.						28) Heiliger i. H.
22) Heiliger i. H.						29) Heiliger i. H.
30) Wappen von Arcevia.	11) Verkündigung.	12) Anbetung der Hirten.	13) Anbetung der Weisen.	14) Flucht nach Aegypten.	15) Kindermord.	31) Wappen von Arcevia.

Die Madonna (2) im feineren, zarteren Typus des Meisters, mit leichter Anlehnung an Pinturicchio's und Crivelli's Anordnung. Reichgesticktes Unterkleid, besonders die Brust mit Roth und Gold verziert. — Die Heiligen zum Theil an G. Santi, zum Theil an Dürer erinnernd,

[1]) Vgl. A. Ricci, Memorie etc. t. I, p. 196 und Crowe-Cavalcaselle, IV, 28, 29.

meist ungemein grossartig; besonders Ap. Petrus (9) von mächtiger Terribilità. Nur die sonderbare Erscheinung des S. Rochus (10) stört unser Auge einigermassen. — In der Anbetung der Weisen (13) martialische Kriegsknechte. — Die Flucht nach Aegypten (14) sehr poetisch und fleissig durchgeführt, mit einer Landschaft von ganz Dürerischem Gepräge. — Das Wappen der Gemeinde Arcevia (30, 31) von einem grotesken geflügelten Centauren gehalten. — Auf den Thronstufen Maria's (2) die Inschrift: „*Lucas Signorellus pingebat M. D. VII*". — Das Bild ist mangelhaft beleuchtet und hat viel durch Schürfung u. A. gelitten. Nur Vormittags bei hellem Himmel und nach Abwischung des reichlichen Staubes kann es recht betrachtet werden. — Es gehört entschieden zu den gediegenen Arbeiten des Meisters.[1])

II) Cappella del Sacramento: Grosses Altarbild der Taufe Christi, in gothischem Rahmen, c. 130 Cm. br. und h., auf Holz. — S. Johannes (Pr.) in rothem Mantel entleert mit jäh vorgeneigter Haltung, das Gefäss über die im Wasser stehende, herculisch gebildete Gestalt Christi (v. V., nackt mit dem beliebten buntgestreiften Lendentuch). Darüber die Erscheinung Gott Vaters. I. H. nackte Gestalten, die sich an- und auskleiden. — Auf der Predella 1) die Geburt des Täufers. 2) Predigt desselben. Unter den Zuhörern ein herrlicher Jüngling. 3) Herodes auf dem Throne mit Salome. 4) Enthauptung des Täufers. Die Gestalt des Scharfrichters, der das lange Schwert in die Scheide stösst, ganz gewaltig. 5) Darbringung seines Hauptes. — Die Inschrift auf einer Rolle: „*Lucas Signorelli da Cortona*", welche Crowe-Cavalcaselle anführen, habe ich nicht gefunden.[2]) Die Heiligen auf den beiden Flachsäulen des Rahmens, je viere, weisen dieselben wohl mit Recht der Schule des „Alunno" zu, den Sockel des Bildes füglich einem Maler des 17. Jahrhunderts. Allein das Hauptbild dieses Altarwerkes, die Taufe Christi, sowie die Predella mit den Darstellungen aus dem Leben des Täufers kann ich durchaus nicht wie dieselben als die schwache Nachahmung eines Schülers betrachten (IV, 28, Anm. 79). Der Kopf Christi hat denselben Typus wie auf dem Abendmahl im Dome zu Cortona und man könnte vielleicht in diesem Bilde wie in jenem auf eine Theilnahme eines Schülers schliessen. Jedoch drängt der wesentliche Eindruck hier wie dort zu der bestimmten Annahme, dass wir es mit einer bedeutenden Composition und Zeichnung des Meisters selbst zu thun haben und dass auch bei der Ausmalung die Hand des Schülers nur secundär mitwirkte; denn dieselbe ist keineswegs geschäftsmässig und roh wie in den untergeordneten Atelierbildern Signorelli's, sondern solid.

---

[1]) Nach der deutschen Ausgabe von Crowe-Cavalcaselle's Geschichte der ital. Mal. wäre dies Bild im Jahre 1857 verkauft worden (III, 28, Anm. 78). Jedoch habe ich es am bezeichneten Orte im Monat September 1877 gesehen. Vgl. Zeitschr. f. b. K., VI, Beiblatt, S. 9.

[2]) Leider konnte ich die Kirche nur gegen Abend bei ganz umwölktem Himmel besichtigen. Die Taufe Christi hängt überdies in einer dunklen Nische und wird wohl auch bei der besten Beleuchtung nicht zu völlig deutlichem Totaleindruck gelangen. Das Einzelne habe ich genau betrachtet. Die Inschrift jedoch ist mir entgangen trotz eifrigem Suchen, vielleicht weil ich die Notiz vergessen hatte, dass sie auf einer Rolle steht.

Arezzo.

Dom. Sakristei der Canonici:

I) Drei Stücke einer Predella mit Darstellungen aus dem Leben Mariä. Holz. Sehr skizzenhaft. — 1) Geburt Mariä. — R. die Wöchnerin, i. Pr. Eine Magd, welche herantritt und ihr ein Becken darbietet, sehr gewaltsam behandelt, das rechte Bein gleichsam gymnastisch in rechtem Winkel erhoben und auf der Matraze knieend, das Gewand ornamental bewegt. L. baden Wärterinnen das Kind. — 2) Aufnahme der kleinen Maria im Tempel. Gross und sinnig gedacht. — 3) Hochzeit mit Joseph.

II) Zwei Täfelchen mit Heiligen, wohl zum selben Altarbild gehörig. Holz. — 1) S. Francesco. — 2) S. Antonio.

Das Gemälde, zu dem diese fünf Stücke [1]) gehörten, soll laut Aussage eines Kirchendieners in einer Capelle rechts neben dem Chor gewesen und dann vom Bischof Albergotto i. J. 1750 beseitigt worden sein.

Museum. (Collezione di piatti):

Majolikaplatte [2]). Mehrere Schriftgelehrte in lebhafter Debatte über Zeichnungen und astronomischen Geräthen, Globen etc. Aus Faenza. Offenbar nach einer Zeichnung Signorelli's.

Stadtgalerie:

1) Nr. 31. Altarbild für Niccolò Gamurrini [3]), v. J. 1520, br. 233 Cm; h. bis zum Beginn des Bogenabschlusses 233 Cm, i. d. M. gemessen bis hinauf zur Scheitelhöhe 349 Cm. Holz. — Ursprünglich in der Compagnia di San Girolamo, dann mehrere Jahre in S. Croce, hierauf nach der Unterdrückung dieses Convents i. J. 1849 in S. Spirito, von da der Galerie einverleibt. Maria mit dem Kind über einer Cherubimwolke thronend, in rothem Unterkleid, grünem Oberkleid, in der Linken eine Lilie, mit der Rechten das nackte Kind haltend, welches in lebhafter Bewegung erhoben nach dem Kelche hinübergreift, welchen der in einem Buche lesende S. Donatus (Bischof von Arezzo, † 362) in der Linken darbietet. Es hält ein Stück Glas darüber, das aus seinem Rande gebrochen ist. Auf der anderen Seite steht (in gleicher Höhe wie S. Donatus) S. Stephan, emporblickend, in der Rechten den Palmzweig, in der Linken den Stein. Unter ihm S. Niccolò, welcher dem v. knieenden Gamurrini (Pr., im braunschwarzen Amtskleid) die Linke auf die Schulter legt und mit bedeutungsvoll erhobener Rechten etwas zuflüstert. Unter S. Donatus der nackte S. Girolamo mit der Geberde der Andacht. Inmitten dieser beiden letzteren unter der Madonna sitzt David, den goldnen Psalter spielend, mit nackten Füssen und Unterarmen, in gelbem Untergewand und rothem Mantel, v. V. gesehen, emporblickend. Zu beiden Seiten hinter ihm die

[1]) Nirgends erwähnt.
[2]) Nirgends erwähnt.
[3]) Vgl. I, S. 114ff. und Vasari VI, 144; Crowe-Cavalcaselle, IV, 30 und 32.

Häupter zweier Propheten, mit Schriftrollen in der Hand [1]). Hinter Maria zu beiden Seiten je ein musicirender Engel, der eine mit der Laute, der andere mit dem Ribechino (Geige). Ueber Maria herabgebeugt Gott Vater von Engelchen und Strahlen umgeben. — Das Bischofsgewand von S. Donatus und S. Nicolaus reich gestickt, am Rand mit figürlichen Darstellungen; das Gewand des Diacon S. Stephan auf der Brust mit einem Ecce homo. Die Figuren nach alter abstracter Weise unperspectivisch übereinander emporgereiht. Sehr hart und schwer in der Färbung. Charakteristisch die, Bergschluchten ähnlichen, Falten des über die Kniee fallenden Mantels von David. Doch hat die Intention dieser Gestalt die volle Grossheit des Meisters. S. Girolamo ganz ähnlich auf einem Halbrundbilde in der Domsakristei zu Cortona. Der Prophet rechts hinter David gleicht sehr dem h. Joseph auf dem Madonnenbilde der Galerie Pitti. Die rohe Ausführung und besonders die Engeltypen weisen auf starke Gehülfschaft und ich rechne trotz einzelnem Grossen das Bild zu den geschäftsmässigen Schulbildern niederen Grades. — Photogr. von G. Monti in Arezzo.

II) Nr. 32. Altarbild von ähnlichem Umfang wie Nr. 30. Holz. — Maria (in blauem Mantel) mit dem auf ihrem Schoosse ruhenden Kind über einer Cherubimwolke thronend. Zu beiden Seiten über ihr zwei Engel, welche Blumenschnüre in den erhobenen Händen halten. R. neben ihr S. Francesco im grauen Mönchskleide mit der Geberde andächtiger Verehrung, hinter ihm ein musicirender Engel, l. Monica in schwarzem Gewand, die Hände über der Brust gekreuzt, hinter ihr gleichfalls ein musicirender Engel. Unter ihr v. Margaretha mit grünem Mantel, in einem Buche lesend. Unter S. Francesco v. die blonde S. Maria Magdalena in rothem Mantel mit dem Salbengefäss emporblickend. Zwischen beiden unter Maria windet sich ein Drache auf dem Boden. S. Francesco wie auf dem Altarbild in der Stadtgalerie zu Perugia. Der Typus des Engels r. hinter Maria (mit der Blumenschnur) erinnert an Sodoma. Wieder das verticale Compositionsschema. Geschäftsmässiges Schulbild. Colorit entschieden saftiger, harmonischer als in Nr. 31. Mürber Ton. Hervorzuheben die beiden Gestalten von Margaretha und Magdalena; besonders die letztere von feiner, eigenthümlicher Empfindung. Ihr Typus findet sich wieder auf einem Altargemälde im Besitze des Herrn Ch. F. Murray zu Siena. Die Gestalt der Margaretha ähnlich wie der h. Magdalena in der Opera des orvietanischen Domes. Crowe und Cavalcaselle (IV, 35) sprechen von einem Bilde derselben Stadtgalerie, welches mit diesem viele gegenständliche Aehnlichkeit hat: „Madonna mit Kind zwischen Franciscus, Monica und Engeln, drei Engel musicirend auf den Thronstufen (schadhaft); r. und l. i. V. Maria Magdalena und Margaretha — Altarbild mit lebensgrossen Figuren, ursprünglich in S. Margarita zu Arezzo; in schlechtem Zustand, aber echt. — Anm. 105. Wahrscheinlich das Bild, welches Vasari (VI, 144 [2]) als Werk aus Signorelli's Alter erwähnt.“ Dieses Bild

[1]) Vgl. Vasari a. O.: Vi sono anco due Profeti, i quali, per quanto ne dimostrano i brevi che hanno in mano, trattano della Concezione.“ Diese Deutung rechtfertigt sich durch die auf den Schriftrollen lesbaren Worte.

[2]) „Fece, dunque, in detta sua vecchiezza una tavola alle monache di Santa Margherita d'Arezzo.“

habe ich nicht gesehen. Dass hier ein Irrthum der erwähnten Verfasser vorliege und so an die Stelle der drei musicirenden Engel der Drache zu setzen wäre, ist nicht wohl anzunehmen. Gewiss aber befindet sich dies Bild gegenwärtig nicht in der Stadtgalerie.

III) Nr. 91. Rundbild mit gemaltem Fruchtbündelrahmen, D. c. 109 Cm. Nicht mehr lesbare Inschrift. Jahreszahl undeutlich, wahrscheinlich 1487. — Maria betet knieend das auf dem Boden liegende Kind an. Halle mit Durchblick auf eine Landschaft. Gelbliches gesticktes Unterkleid, blauer Mantel, Typus ziemlich verwandt dem von Perugino und Pinturicchio[1]) beliebten, sehr regelmässig, schön und mild. Halle mit Durchblick auf eine Landschaft. Ziemlich beschädigt.

Nicht mehr vorhandene Bilder, welche Vasari (VI, 137) erwähnt:

1) Fresken in der Capelle der h. Barbara in S. Lorenzo vom Jahre 1472.

2) Kirchenstandarte auf Leinwand in Oel für die Brüderschaft von S. Caterina, *„con una istoria di lei nelle ruote."*

3) Kirchenstandarte für die Brüderschaft von S. Trinità, *„ancora che non paia di mano di Luca, ma di esso Pietro dal Borgo".*

4) Altartafel *„di S. Niccolà da Tolentino, con istoriette bellissime, condotta da lui con buon disegno ed invenzione"* in S. Agostino.

5) Zwei Engel a fresco in der Cappella del Sacramento ebendaselbst.

6) Altartafel in der Cappella degli Accolti in S. Francesco, gemalt für *„messer Francesco, dottore di legge, nella quale ritrasse esso messer Francesco ed alcune sue parenti. In questa opera è un San Michele che pesa l'anime, il quale è mirabile; e in esso si conosce il saper di Luca nello splendore dell' armi, nelle reverberazioni, ed in somma in tutta l'opera. Gli mise in mano un paio di bilanze, nelle quali gl' ignudi, che vanno uno in sù, e l'altro in giù, sono scorti bellissimi. E fra l'altre cose ingegnose che sono in questa pittura, vi è una figura ignuda, benissimo trasformata in un diavolo, al quale un ramarro lecca il sangue d'una ferita. Vi è, oltre ciò, una Nostra Donna col Figliuolo in grembo, San Stefano, San Lorenzo, una Santa Caterina, e due Angeli che suonano uno un liuto, e l'altro un ribechino; e tutte sono figure vestite, ed adornate tanto, che è maraviglia. Ma quello che vi è più miracoloso, è la predella piena di figure piccole de' fatti di detta Santa Caterina."*

Ascoli.

Casa Odoardi:

Staffel zu dem Altarbild von Montone in der Casa Mancini zu Città di Castello, in 6 Stücken darstellend die Legende der h. Christina. Nach Crowe und Cavalcaselle (IV, 32, Anm. 94) jetzt nicht mehr daselbst.[2])

[1]) Im schriftlichen Katalog der Galerie, soviel ich mich erinnere, auch einem dieser beiden zugeschrieben, jedenfalls nicht dem Signorelli, für den ich es in Anspruch nehme. Nirgends erwähnt.

[2]) Vgl. S. 86; Vasari-Lem. VI, 154, 155; Mariotti, Lettere pitt. Perug. 274; Orsini, guida d'Ascoli, 1790, p. 72, 79.

Berlin.

Museum, Galerie:

I) Grosses allegorisches Bild auf Leinwand (früher im Besitze des Marchese Corsi zu Florenz). Pan unter musicirenden Hirten und Nymphen.[1]) Figurenhöhe ca. 160 Cm. — Pan, (v. V.) gehörnt, mit rundlichem Gesicht, wallenden Locken, zottigen Bockbeinen, nackt, einen sternenbesetzten, über der rechten Schulter befestigten, den Rücken deckenden Mantel tragend; in der Linken, welche auf dem Schenkel ruht, eine Orgelpfeife, in der Rechten einen Olivenstab, der o. in der Form eines Säbelkorbes umgebogen ist. R. von ihm steht ein völlig nackter Jüngling (vielleicht Olympus, halb d. R. b., Kopf i. Pr.), langlockig, die Rechte in die Taille gestützt, mit der Linken eine Rohrpfeife am Munde haltend. Z. L. Pan's steht ein älterer Schäfer, auf dem Rücken einen Sack, der an einem über die linke Schulter laufenden Bande hängt, die Lenden von einem Fell bedeckt, mit der Linken einen langen aufgestützten Stab haltend, mit der Rechten Tact schlagend, lauschend vorgeneigt (Körper halb v. V., Kopf i. Pr.). I. d. M. des Vordergrundes liegt (nach L. gerichtet) ein Jüngling auf dem Boden (v. V.), den rechten Ellenbogen aufgestützt, mit der Linken die an den Mund gesetzte Rohrpfeife hoch emporhaltend, langlockig, nackt, Weinlaub um die Lenden. R. von ihm steht ein greisenhafter Schäfer, mit Kinnbart, gebeugt, beide Hände auf einen Stecken gestützt, ein Fell um die Lenden, auf dem Rücken einen Schnürsack (fast ganz i. Pr.). Diesem gegenüber auf der linken Seite des Liegenden steht eine Nymphe (vielleicht Echo oder Syrinx, nur leicht nach L. gewendet), völlig nackt, niederblickend, Epheu im Haar, mit der Linken die Rohrpfeife nach dem Munde führend, die Rechte auf eine Krücke gestützt, an der i. d. M. ein Täfelchen mit der Inschrift: „LVCA ▽ CORTONEN." befestigt ist. — Der Schauplatz eine phantastische Landschaft. I. H. l. eine anscheinend trauernd dasitzende Nymphe, nackt (v. V.), Schooss und Rücken von einem Gewand bedeckt, eine andere (i. Pr.), nackt, gedankenvoll dastehend; Bäume. I. d. M. ein Triumphthor und Reiter. R. Felsen mit Gebüsch. Zu den Füssen der sechs Hauptfiguren fleissig gemalte Gräser und Blumen. Abendliche Beleuchtung, lange Schatten der Figuren. — Möglich, dass dieser bukolischen Darstellung ein allegorisches Zeitgedicht zu Grunde liegt. H. Lücke[2]) hat auf Entsprechendes in der Renaissance-Literatur aufmerksam gemacht Ich citire seine Worte: „In der mythologischen Wissenschaft der Renaissancezeit wurde diese Bedeutung (Pan's als eines All-Dämons) mit dem Typus des alten bockbeinigen Gesellen auf wunderliche, zum Theil schon traditionelle Weise in Zusammenhang gebracht. Boccaccio hat in der Genealogia Deorum[3]) gleich zu Anfang ein langes Capitel, worin er nach seiner bizarren Art die Figur des Gottes in diesem Sinne allegorisch ausdeutet. Die Hörner Pan's, das gefleckte Luchsfell, die zottigen Bocksfüsse, die harmlose Hirtenflöte wer-

[1]) Vgl. Vasari-Lem. VI, 141; Vasari v. J. 1550 II, 522; Crowe-Cavalcaselle VI, 5, 6; H. Lücke in C. v. Lützow's Zeitschr. f. b. K. IX, B., 410—414.

[2]) C. v. Lützow, Zeitschr. f. b. K. IX. B. 410—414.

[3]) Vgl. Genealogie Johannis Boccacij, Parhisiis 1511, I 4.

den zu ebenso vielen Anspielungen auf das Universum, zu Symbolen der Mond- und Sonnenstrahlen, des gestirnten Himmels, des bewachsenen Erdreichs, der Sphärenharmonie. Merkwürdig ist, wie dann aus einem Theile dieser Auslegungen wieder concrete Attribute des Gottes wurden. In einem Anhang zu Sanazzaro's Arcadia wird über Pan bemerkt: *È dio de' pastori e si forma in somiglianza della natura. Egli ha le corna simili a raggi del sole e della luna. Ha una stella nel petto etc.* In Signorelli's Bild zeigt Pan nun wirklich statt der Hörner eine weitgeschweifte Mondsichel und zudem noch um den Kopf einen Lichtschein in Glorienform; das über beide Schultern zurückgeschlagene Gewand ist vorn auf der Brust mit Sternen besetzt. Der Hirtengott erscheint hier als der Santo Pan, als der er von Sannazaro geschildert wird, gewissermassen als ein moderner Dionysos." — Man nehme zu der von Lücke citirten Stelle, die ich nicht finde, noch die Worte in der Prosa decima von Sanazzaro's Arcadia [1]):

„Sovra al quale (altare) si vedeva di legno la grande effigie del salvatico Iddio, appoggiata ad un lungo bastone di una intera oliva, e sovra la testa avea due corna drittissime, ed elevate verso il cielo, con la faccia rubiconda come matura fragola; le gambe e i piedi irsuti, nè d'altra forma, che sono quelli delle capre; il suo manto era di una pelle grandissima, stellata di bianche macchie."

In getreuem Anschluss an diese Anschauung Boccaccio's und Sannazaro's gibt mehr als ein halbes Jahrhundert nach der muthmasslichen Entstehungszeit dieses Bildes Vincenzo Cartari in seinen Imagini de i dei de gli antichi [2]) folgende Beschreibung und Erklärung:

„Hora ritorno a Pan, le cui parti di sotto sono pelose, et aspre, con piedi di Capra, perche ci rappresentano la terra, la quale è dura, et aspra, e tutta disuguale, coperta di arbori, di infinite piante, e di molta herba. Alcuni, uolendo per questo Dio intendersi il Sole, padre, e Signore di tutte le cose, fra li quali è Macrobio, dicono, che le corna i lui mostrano la effigie della nuova Luna : la faccia rubiconda il rossore, che nell' aria si vede all' apparire, ed al tramontare del Sole, i cui raggi, che scendono fina giù in terra, sono intesi per la prolissa barba : la pelle maculosa mostra le stelle, che appaiono al dipartire del Sole : uerga la potenza, ch' egli ha sopra le cose : e la fistola : l'armonia de i Cieli, la la quale uogliono che dal mouimento del Sole sia stata conosciuta. Ma o questo, o d'altro, che significasse il Dio Pan (perche Platone uole, che per lui s'intenda il ragionare, e sia biforme, cio è huomo, e Capra, perche si ragiona il uero talhora, e talhora il falso, e perciò la parte di sopra mostra il uero, il quale è accompagnato dalla ragione, e come leggiero, e cosa diuina tende sempre in alto; e quella di sotto il falso, che è tutto bestiale, duro, et aspero, ne altroue habita, che qua giù tra mortali:) ma significhi, che si uoglia, come dissi, questo Dio, egli fu cosi dipinto da gli antichi huomo dal mezo in su con due corna in capo, con faccia sgrignuta, tutta rubiconda, e con una pelle di Pantera, o di Pardo, che gli cinge il petto, e le spalle, con l'una mano tiene una uerga pastorale, e con l'altra una zampogna di sette canne. Dal mezo in giù poi è Capra con coscie, gambe e piedi di Capra."

Auch im Gefühls-Charakter stimmt, wie Lücke mit Recht hervorhebt, das Bild mit den einschlägigen Poesieen der Renaissance überein, im träumerischen, wehmüthigen Ausdruck Pan's und der Nymphe, in der abendlichen Beleuchtung: „Durch die ganze Stimmung des Bildes geht ein elegischer Zug, ein deutlicher Wiederklang jener Stimmung, die in der

[1]) G. Corniani und L. Portinelli, Arcadia di M. Jacopo Sanazzaro, Milano 1806, S. 132.

[2]) Venetia 1571, S. 138; vgl. S. 134, 135. Die erste Ausgabe von Cartari's Imagini erschienen i. J. 1556.

bukolischen Dichtung der Zeit die vorherrschende war. Das moderne, sentimental gefärbte Naturgefühl, das in den Bukolikern der alexandrinischen und römischen Epoche, den Mustern dieser pastoralen Poesie schon vernehmlich vorklingt, wurde hier auf den Gott des idyllischen Naturlebens selbst und seine Umgebung übertragen".

Zugleich hiemit ist jedoch die eigenthümliche Art in Anschlag zu bringen, wie hier Signorelli die Mienen christlicher Sehnsucht und Ergebung, welche er auf Altartafeln zu malen gewohnt war, als etwas Verwandtes mitsprechen lässt. Noch mehr: Die ganze Composition ist die des kirchlichen Madonnen- und Heiligenbildes. I. d. M. an Stelle der Madonna Pan nicht ohne die stereotype Kopfneigung derselben, das Haupt von Strahlen umgeben. Statt dem Thron ein Felsblock. Statt dem musicirenden Seraph, der gewöhnlich auf den Thronstufen sitzt, ein nackt auf die Erde gestreckter Faun, der die Rohrpfeife bläst. Der Alte z. R. ist der aufgelegte S. Onofrio und zwar von dem bei Signorelli immer wiederkehrenden Specialtypus dieses Heiligen. Die Nymphe z. L., wenn sie Kleider anhätte und sich in anderer Gesellschaft befände, würde man sofort als eine h. Margaretha oder Magdalena betrachten. Der Hauptunterschied liegt eigentlich nur in der Nacktheit sämmtlicher Personen, so dass man fast glauben möchte, diese heidnische Scene sei durch eine zufällige Laune des Künstlers aus einer anatomischen Skizze zu einem Kirchengemälde entstanden. In der Gruppirung ist mit Hülfe des Neigungsmotives die Grundform der Pyramide streng durchgeführt. Die persönliche Wechselbeziehung der Gestalten ist eine geringe, wie im repräsentativen Andachtsbilde. Aber eben dies steigert für uns den eigenthümlich traumhaften, romantischen Totalcharakter. Wir sagen uns wohl, dies sind eigentlich lauter Actfiguren, die der Künstler mit verständiger Berechnung so zusammengestellt hat, wie es ihm angemessen erschien, und doch scheint jede derselben, von demselben Numen berührt, stille zu stehen und zu sinnen; deshalb wirkt das Ganze doch wieder wie ein Totalbild der entzündeten Phantasie. Und abgesehen hievon, die Acte, als solche genommen, sind so jugendlich und naiv empfunden, wie es nur ein Quattrocentist, und in der herben, kraftvollen Eigenart nur ein Signorelli im Stande war. Die ganze würzige Frische der wieder erlösten, paradiesisch entkleideten Menschengestalt haftet ihnen an. In diesem Sinne berühren uns diese entpuppten Heiligen nicht komisch, sondern rührend, und so kommt auch die genetische und historische Empfindung mit der Elegik des an und für sich betrachteten Bildes in Einklang. Eine Doppelgängerin der Nymphe i. V. findet sich, wie H. Lücke nachgewiesen hat, in der Begrüssung und Krönung der Seligen in Orvieto. Wir werden darauf zurückkommen. Ihre Carnation ist kühler und bleicher als die der männlichen Gestalten, von welchen besonders der alte Hirte r. stark bräunlich gemalt ist. In der Ausführung steht dies Bild zwischen den gediegenen und flüchtigen Arbeiten in der Mitte. Das Colorit ist fahl und reizlos.

Ein ähnliches Bild a fresco hat Signorelli für P. Petrucci gemalt (vgl. Siena), jedoch, wie aus den noch erhaltenen Theilen des Cyklus geschlossen werden kann, in kleinerem Massstabe. — Mit vielem Fuge wird angenommen, dass es dieses jetzt in Berlin befindliche Bild ist, welches Vasari (VI, 141) folgendermassen erwähnt:

Dipinse a Lorenzo de' Medici, in una tela, alcuni Dei ignudi, che gli furono molto commendati; e un quadro di Nostra Donna —; e l'una e l'altra opera donò al detto Lorenzo, il quale non volle mai da niuno esser vinto in esser liberale e magnifico.

In der Ausgabe v. J. 1550 (II, 522) heisst es:

Et perchè egli era al disegno molto destro, et al colorire molto agile, no meno che cortese, de la tela e del quadro fece dono a Lorenzo il quale da lui non si lasciò vincere di cortesia."

Vgl. die Abbildung hievon bei Crowe-Cavalcaselle Bd. IV, S. 5; Zeitschr. f. b. K. 1867, S. 278; R. Dohme, Kunst und Künstler LIV, S. 12.

Ebenda:

II) Zwei Altarflügel (mit der Nr. 79, früher 181), auf Holz, je 74 Cm. br. und 140 Cm. h., Figurenhöhe 115 Cm.[1]). — Theile des i. J. 1498 für die Cappella degli Bicchi in S. Agostino zu Siena gemalten Altargemäldes und wohl die einzigen Ueberbleibsel hievon nach dem Brande der Kirche i. J. 1655. Erworben aus der Sammlung Solly. — Rechter Flügel: S. Antonius von Padua (?), knieend, im dunkelgrauen Ordenskleide (nach L. gewendet, halb v. V.), die Hände gefaltet. R. von ihm S. Katharina von Alexandrien (?), in der Rechten ein Buch, in der Linken eine Palme, stehend. Untergewand roth mit goldenen Lichtern und goldgesticktem Saum, Mantel grau mit violettem Anflug, über dem Schooss zusammengenommen, Mantelfutter gelb. Haare blond, in Locken über die Schultern fallend, Augen niederblickend (Gestalt v. V., etwas nach L., Gesicht leicht nach R. gewendet). Hinter S. Antonius steht, in einem Breve lesend, S. Augustin (?) im Bischofsornat mit dem Krummstab (v. V.). Der Rand seines Mantels mit gestickten figürlichen Darstellungen: der Anbetung der Hirten, der Taufe Christi; auf der Mitra ein Christus mit dem Kreuz. — H. Landschaft. — Linker Flügel: V. knieend (mit dem linken Bein) der h. Hieronymus, mit Kinn- und Wangenbart, halbnackt, mit einem lilafarbigen Mantel, der über die linke Schulter und das rechte Knie geschlagen ist. Die Rechte drückt den Stein gegen die Brust. Geberde der Verzückung (Gestalt halb v. V., Kopf beinahe Pr.) Hinter ihm r. S. Maria Magdalena, mit langem über die Schulter wallenden blondem Haar, in der Linken das Salbengefäss, das sie andächtig betrachtet und nach dem S. Hieronymus emporblickt, die Rechte macht eine Bewegung scheuer Ehrfurcht. Untergewand grün mit goldenen Lichtern, Mantel tiefroth (Gestalt halb v. V., Kopf nahezu ganz Pr.) L. (ebenso gestellt) S. Katharina von Siena im Ordenskleid mit weissem Kopftuch und schwarzem Gewand, in der Linken die Lilie. Im H. zwei Figürchen in einer Landschaft. Auf beiden Flügeln eingelegter Boden mit bunten Steinplatten, o. die Kämpfer und Bogenansätze einer Säulenhalle sichtlich. Der luftige Grund graublau. Ein Manuscript des Abtes Galgano Bicchi[2]), im Besitz

[1]) Vgl. S. 93 und Vasari VI, 139, 140, 141; G. F. Waagen's Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Kgl. Museums zu Berlin, 1834, Nr. 181; desselben Kleine Schriften, Stuttg. 1875, S. 134; Raumer's histor. Taschenbuch 1850, S. 566; Crowe-Cavalcaselle IV, 16, 17; Pungileoni, Elogio storico di Rafaello, p. 64.

[2]) Eine Abschrift des Theiles, welcher Signorelli's Malereien betrifft, verdanke ich Herrn Ch. F. Murray. Ich gebe im Folgenden den Wortlaut. Die

des Herrn Conte Scipione Bicchi Borghese zu Siena, gibt folgende Beschreibung das ganzen Altarwerkes:

„Il detto Altare nel prospetto che fa nella sua elevatione sopra alla mensa forma tre divisioni con Archi sostenuti da suoi pilastri, i quali come ancora i suddetti archi, e tutto ciò che vi è di legno in d. Altare, rimane coperta con indoratura. Nelle due divisioni poi laterali, ò vero dentro i dd. Archi, vi sono poste due Tavole dipente le quali sono alte braccia 2 e d. 22 per ciascheduna, e larghe braccia 1 d. 5. alle quale Tavole fanno battente i Pilastri che figurano sostenere gl' Archi dell' Altare medesimo.

Con la Pittura fatta a olio sopra le suddette due tavole, vi è rappresentata, in quella precisamente, che è collocata a cornu Evangelij, la figura di S. Maria Maddalena in primo luogo, in secondo luogo quella di S. Caterina da Siena, e in terzo luogo, di S. Girolamo, ma questo in ginocchioni. Nell' altra tavola corispondente posta a cornu Epistolej vi si vede in primo luogo dipenta la figura di un Santo Vescovo con Stola, Mitra, Piviale, e Pastorale, al quale per non vedersi altro geroglifico, non si può conoscere qual Santo rappresenti: Nel secondo luogo una Santa Martire con palma nella sinistra mano, e con la destra tiene un libro, che forse può credersi dipenta per Santa Caterina delle Ruote, tanto più per vedersi il di lei Martirio rappresentato nel Gradino, che appresso si descriverà; e in terzo luogo vedesi rappresentato un Santo in ginocchioni vestito d' abito cineritio, senza che altro vi si scorga, per intendere qual Santo fù in pensiero di dimostrarci da chi ne fu l'Artefice. Nell' Arco di mezzo, che è maggiore degli altri due; poichè è alta braccia 3. e d. 6. et in larghezza è braccia 1. d. 15., vi è in dentro posta in lontananza, e alla misura di d. 23 di braccio, una tavola dipenta con figure la di cui copia si riporta nel quarto Disegno di questa Cappella alla facciata come ancora verrà riferito in proseguimento di questa presente Descrittione, ciòche se ne può dire, per quello, che s'è trovato.

Nel primo spartimento dalla parte dell' Evangelio, che è contrasegnata con la lettera A copiato nel detto quinto Disegno, fatto a motivo della detta Cappella de' Bichi, la longhezza del quale spartimento e di braccia 1. d $12^1/_2$. Che è delineato in cima à detto foglio, occupandone quasi tutta la larghezza; si vede ivi dimostrato il Salvatore posto a Mensa alle Nozze di Cana in Galilea, dove si vede anco à tavola la Santissima Vergine sua Madre nel primo luogo, venendo l'ultimo il Salvatore, à cagione forse, come si può credere, di far vedere la Maddalena, che li è in atto di porli nella testa (?) la mano destra, ritenendo con la sinistra il vaso del Balsamo, dietro alla quale vi è una figura con ambe le mani incrociate, essendo alla destra, e fuori della Tavola più Figure di Scribe, e Farisei, che fanno diversi cenni con le mani, dimostrando, tra di loro discorrere contro l'atto pietoso della Maddalena, e contro di Cristo.

La copia, che in d. Facc. ò vero Quinto Disegno si vede contrasegnata con la lettera B e viene in d° foglio esposta nel mezzo, come anco appunto nel mezzo del Gradino si scorge l'Originale quale è maggiore nella sua larghezza de' i due, che ha ài lati, essendo in tutto braca 1. e d. 23. con le figure che in esso si dimostrano in lontananza sopra il Monte Calvario con le tre Croci, dove Cristo N^ro Sigre e i Ladroni furono crocifissi: Ma in mezzo di questo Gradino vi si vede dipinto Giesù Cristo, che doppo deposto dalla Croce vè preso in braccio da sua dolcissima Madre, che mostrando di svenirsi per il dolore, vien sostenuta dalle Marie, essendovi più discosto, et a man destra altre figure di pietose femmine in sembianza di compassionare La Gloriosa Vergine. Dalla parte poi sinistra, dove si vede il Salvatore mezzo in braccio alla Madre si scorge un sepolcro, dentro del quale par che fissi le pupille una Femmina, rappresentata forse per Santa Maria Maddalena, dietro alla quale, ma in buona distanza, si vedono più figure in lontananza di Campagna, nella quale appariscono più tempij, e diversi alberi coloritivi a cappriccio del Pittore.

La Copia, che e fatta in d. Facciata e sta ivi controsegnata con la lettera C. depende essa pure dal terzo disegno, come dependono quelle, che si sono dimostrate nel Quarto e nel Quinto che viene ad essere dalla Parte dell' Epistola, in cui vien

---

Seiten des Manuscriptes sind nicht nummerirt. Die am Rande durch „3., 4., 5. disegno" signirten Zeichnungen fehlen.

rappresentato il Martirio di S. Caterina Vergine, e Martire in questa forma: Si vede dalla parte destra sedere sopra ad un Trono il Tiranno assistito da più Ministri, e Soldati, ed in lontananza un Paesetto, dove si scorgono diversi Soldati a cavallo, e ritornando al primo presso della pittura vien rappresentado il Manigoldo, che doppo haver troncato la testa alla Santa, sta in atto di ripporre nel fodare il ferro. La Testa della Santa Vergine, e Martire Caterina e sostenuta dalle mani di uno de' Soldati che sono appresso il Carnefice; e doppo di essi, e quasi in nuovo spartimento si dimostra il Miracolo delle Ruote spezzate dall' Angelo disceso dal Cielo, con diverse figure atterrate per lo spavento, e con altre, che stanno in modo di cadere.

Nell' arco di mezzo, che è il maggiore degl' altri due, che vi sono, nel quale vi è scritto esser collocata dentro la statua di S. Cristofano[1]), vi sono nel di fronte di detto sito dipente a colori in tavola più Figure, le quali ancorche con certezza di sapere, non si possa conoscere qual cosa debbano significare, ad ogni modo coll' osservanirsi rappresentate — figure nude, ed altre, parte in atto di spogliarsi, ed alcune di vestirsi vicino ad un fiume ivi dimostrato, si viene a comprendere, che tal dipentura è allusiva alla professione esercitata di S. Cristofano di Passatore d'Acqua di Fiume; poiche quelli, che trovansi in tal occasione, senza alcuno, che gli passi all' altra riva, soglionsi levar di dosso le vesti per passare, e rivestirsi allorche sono passati. E così tutto ciò pare, che assai bene s'esprima, et accordi con quello, che e stampato nel leggendario de' Santi nel di 25 Luglio, Giorno della Festività di d° Santo, secondo la raccolta fatta da D. Alfonso Vilieya inpressa in 4to in Venetia nel 1647 per il Classeri, et in esso libro a fo 414[2]). E perchè le dette Figure sono in molto stima, e vien detto dagli Intendenti di Pittura esser di buona maniera, e ben dipente, se ne fa qui per tal motivo particolar copia, mentre che la statua di S. Cristofano coll' impedire la total veduta, non lassa conoscere la dispositione, et il Disegno, come osservasi tutto in un tempo nel presente Libro alla Facciata — sopracitata."[3])

Von den erhaltenen beiden Flügeln ist entschieden der linke der bedeutendere. Hier vor Allem hervorragend die herrliche Gestalt der Magdalena, ihr edel geformtes, weihevolles Antlitz, die erhabene Draperie ihres Gewandes. S. Hieronymus in ächter, starker Schmerzempfindung und Andacht. Färbung saftig, harmonisch, von ganz feierlicher Wirkung. Ausführung sehr gediegen. Bild ersten Ranges. Auf dem rechten Flügel ist die linke Hand der S. Katharina v. Al. mit den krallig gespreizten Fingern und ihre hartbrüchige Gewandung eine bezeichnende Probe von Signorelli's Sonderbarkeiten. Typus, Stellung und Draperie dieser Gestalt finden sich auf seinen Altarbildern häufig wieder. — Die Stickereien auf dem Bischofsornat S. Augustin's sind ganz malerisch behandelt. — Photogr. beider Flügel von der photogr. Gesellschaft, Berlin, Dönhofsplatz.

Ebenda:

Rundbildchen (ohne Nummer[4]): Besuch der h. Elisabeth. D. 2 F. 5 Z. Sie reicht der Maria die Hand (auf der rechten Seite), während (auf der linken Seite) Zacharias und Joseph ihre beiden Kinder ausgetauscht haben. Zacharias hält sitzend das Christkind auf dem Schooss, über welches der kleine Johannes auf dem Arme des dabeistehenden Joseph, symbolisch die Taufe anticipirend, eine silberne Schale hält. — Ursprünglich im Be-

[1]) Eine andere Stelle des Manuscriptes bezeugt, dass diese Statue dem Giacomo della Quercia zugeschrieben wurde.

[2]) Von diesem Buche konnte ich bisher keine Einsicht nehmen.

[3]) Die Seitenzahlen fehlen, wie gesagt.

[4]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 36; O. Mündler, Beiträge etc., S. 5; K. v. Lützow's Zeitschr. f. b. K., Bd. II, S. 299.

sitze des Herrn Marchese Patrizi in Rom. — Zacharias mit grünem und rothgelbem Gewand, Joseph mit purpurrothem; Maria mit dunkelgrünem Mantel (das oben aufgedeckte Untergewand Schillerstoff); Elisabeth mit gelbem Untergewand, weissen Aermeln und rothem Mantel. Boden aus bunten Marmorplatten, darauf ein kleines Zettelchen liegend mit der Inschrift: „*Luchas + Signorellus de Cortona.*" Hintergr. braun. Saftige, rothglühende Färbung. Gutes Colorit. Charakteristisch das starke Schlüsselbein und der mächtige Nacken der h. Elisabeth und des h. Joseph. Weicher, natürlicher modellirt der kleine Täufer. Auffallend freie, originelle Composition. Doppeltes Gruppirungsmotiv der Zusammenneigung. Raphaelische Anklänge. Bedeutendes Bild von Signorelli's eigener Hand.

Ebenda, Kupferstichsammlung, zweiter Saal.

Handzeichnung, eingerahmt[1]). Männlicher Kopf mit Mütze, bartlos, v. V. Augenscheinlich Portrait. Mit der Inschrift l. im untern Eck: „*Lucha Signorelli*". Im untern Eck r. ein nicht mehr lesbares Wort. Sehr markig.

Borgo Sansepolcro,

Städtchen am toscanischen Tiber.

Compagnia (de' Battuti) di S. Antonio Abbate[2]). An der Chorwand:

Auf beiden Seiten bemaltes Altarbild, Leinwand, ursprünglich Kirchenstandarte, br. 135, h. 190 Cm., gut erhalten.

a) Vorderseite: Christus am Kreuz. Zu seinen Füssen i. V. Magdalena und Martha mit der ohnmächtig daliegenden Maria beschäftigt. L. vom Kreuz steht Ap. Johannes mit gefalteten Händen, emporblickend, i. Pr. R. dicht am Kreuz, dasselbe in mächtiger Bewegung erfassend und mit bewundernder Geberde emporblickend, S. Antonio; sein Kopf fast ganz i. Pr. R. neben ihm, das Gesicht stark nach L. gewendet, Maria Jacobi. — l. H. die drei Kreuze. Christus, bereits abgenommen, wird soeben weggetragen; der Horizont abgegrenzt durch Häuser und Felsen. Seitliche Sperrung durch phantastische Felsen, der l. mit Durchblick durch ein Naturthor. Am Himmel einige Wolken: eine unter der rechten Hand Christi mit menschlichem Profil. Der Crucifixus mit buntgestreiftem Lendentuch. Ap. Johannes mit grauem Unterkleid und rothem Mantel. Magdalena (l. v., i. Pr.) in gelbgoldenem Obergewand, Margaretha (r.) in tiefrothem, das weisse Kopftuch der Ohnmächtigen lüftend. Diese, S. Antonio und Maria Jacobi grau und schwarz bekleidet. Das rechte Bein Christi mangelhaft verkürzt, erscheint daher krumm. Ap. Johannes, Antonius, Magdalena und Maria Jacobi sehr bedeutende Figuren, voll starker Empfindung der Situation. Prachtvolle Drapirung von Johannes. Die mit

---

[1]) Nirgends erwähnt.

[2]) Vgl. Giac. Mancini, Instruzione II, 71, 72, 277; Crowe-Cavalcaselle IV, 34; O. Mündler, Beiträge etc. S. 4; W. Bode, Zusätze etc. S. 24. Der Letztere spricht hier mit Recht von einer Verwandtschaft mit A. Dürer.

dem linken Bein knieende, herabgebeugte Magdalena auch mit Rücksicht auf die Gruppirung ungemein empfunden. Sehr durchgeistigtes Antlitz von Maria Jacobi, voll weinender Klage. Anmuthige Hinüberwendung des Gesichts bis zu Dreiviertel-Pr., ähnlich wie bei Raphael. Kühn und voll grosser Erschütterung das Haupt und die Action des S. Antonio. Der Körper Christi knochig und herb, sein Mund mit überstarker Unterlippe. Das ganze Bild erinnert in seiner Härte der Formbehandlung an Holzsculpturen. Färbung kräftig von tiefbräunlichem Grundton, nicht ohne Harmonie. Das eine Haus i. H. mit charakteristisch heftiger Ausladung des Gesimses. Die seltsamen Sperrfelsen unconsistent, wie geschwollen. — Durchführung des Ganzen energisch und wenig auf's Einzelne eingehend. Dennoch Bild ersten Ranges.

b) Rückseite: S. Antonius mit dem Stab, in einem Buche lesend, im schwarzen Ordenskleide, und S. Eligius[1]), den Pferdefuss in der Rechten, den Hufräumer in der Linken, blond, bekleidet von rothem über die Beine geschlagenen und leicht geschürztem Mantel mit grünem Futter, dunkelgrünem Untergewand mit gelbem Futter, schwarzem Brustleib mit weisser Borde; die Füsse nackt mit Sandalen. Alles roher gearbeitet als die Vorderseite. Die nackten Beine des Eligius erscheinen zu dünn, zum Theil auch durch den Contrast der breiten Draperie und sind unstatisch gestellt. Das wehmüthig niederblickende Antlitz desselben ist jedoch als sehr gefühlte Leistung hervorzuheben. — Zu Füssen dieser beiden lebensgrossen (d. Stirns. bietdn.) Gestalten knieen (mehr als doppelt so klein) vier Brüder der Genossenschaft, l. und r. in den Ecken. — Man bemerkt hier noch einen Theil der unter dem jetzigen Rahmen versteckten Arabesken-Einfassung.

Castiglione Fiorentino,

(früher — Aretino) zwischen Cortona und Arezzo.

Collegiata di SS. Giuliano e Michele, Cappella del Sacramento:

Fresco der Klage um den Leichnam Christi[2]). Höhe und Breite 267 Cm. Mit einem verschliessbaren Schutzdeckel versehen. Sehr mitgenommen. Manches übermalt. — Daliegend, halb d. Stirns. bietend, der nackte Christusleichnam, im Schoosse seiner Mutter; Martha hinter ihm (v. V.) hat seine Linke schmerzvoll ergriffen. Zu der ohnmächtig erschlaffenden Maria beugt sich eine Frauengestalt herab. Zwischen dieser und Martha eine dritte weibliche Gestalt in weinender Betrachtung. Ueber seine Füsse breitet Magdalena ein Linnen. L. steht (halb i. Pr.) klagend eine andere mit gefalteten Händen. Diese Figur kehrt auf mehr als einem Bilde der Kreuztragödie wieder, in dem Crucifixus der Akademie zu Florenz, in Urbino. Zwischen beiden letzteren das bärtige Haupt eines Apostels sichtbar. Zu Aeusserst l. eine dritte Gestalt (i. Pr.). R. ragen die Kreuzpfähle empor. Hier steht, klagevoll aufblickend, S. Johannes, die Hände

[1]) Bei Crowe-Cavalcaselle irrthümlich Aegidius (IV, 34).
[2]) Vgl. Vasari VI, 139; Crowe-Cavalcaselle IV, 34.

faltend. R. von ihm, über Magdalena emporragend, ein bärtiger Heiliger (Joseph von Arimathia? Gestalt dreiviertel-, Kopf ganz Pr., stehend.) Zusammen 11 Figuren. Gruppirung ähnlich wie auf der Pietà im Dom zu Cortona, besonders Christus und Maria. Goldene Zierbuckel auf Gewändern und Heiligenscheinen. Manche alterthümlich befangene Naivitäten in der Verkürzung, z. B. der Arme von Martha, deren Beugung mittelst gewaltsamer Drehung in's Pr. angedeutet ist. — Zu verdorben, um recht gewürdigt werden zu können.

Chianciano,

Städtchen unweit von Chiusi und Montepulciano.

Compagnia della Morte:

Fresco: Madonna[1]), etwas beschädigt. Mittheilung des Herrn Prof. Emilio Constantini in Florenz.

Chatsworth.

In der Sammlung des Herzogs von Devonshire nach G. F. Waagen[2]), eine Zeichnung: „vier Heilige; Studie für die eine Seite eines grossen Altarbildes, dessen Mitte die Madonna zu bilden hatte. Grossartig und von hohem Ernst des Ausdrucks."

Città di Castello.[3])

S. Domenico, 4. Altar linker Hand:

Martyrium des h. Sebastian. Altartafel v. J. 1496.[4]) Br. 174 Cm., h. bis zum Beginn der Volte 200 Cm., von hier bis zum Scheitel 80 Cm. Im alten Steinrahmen. Hoch auf abgeschnittenem Baumstamme der nackte Sebastian, von Pfeilen durchbohrt, schmerzvoll emporblickend, den rechten Arm zurückgebunden, die linke Hand v. über dem Haupte befestigt. Ueber ihm beugt sich Gott Vater tröstlich aus den Wolken. U. fünf Schützen in voller Arbeit. L. zwei nackte Bogenschützen (mit Kopftuch): A) der eine, in der Ecke l., v. V., nach R. gewendet, mit gespreizten

[1]) Nirgends erwähnt, vom Verfasser nicht gesehen.

[2]) Kleine Schriften, S. 142, 143.

[3]) Nach einer mir erst kürzlich zugekommenen Mittheilung soll die Stadt jetzt eine Galerie besitzen und hier Mehreres vereinigt haben, was früher in Kirchen und Privathäusern sich befand. Ich kann daher die folgenden Notizen, welche die Frucht eines eintägigen Aufenthaltes im Frühling 1876 sind, nur mit Vorbehalt geben.

[4]) Vgl. Guardabassi, Indice, 50; Vasari VI, 138; Giac. Mancini, Istruzione storico-pittorica etc., Perugia 1832, I, 239. Dies Buch Mancini's (?) bei Vasari-Lemonier und Crowe-Cavalcaselle immer citirt mit dem mir nicht bekannten Titel: „Memorie degli Artefici Tifernati, Perugia 1832".

Beinen, hat abgedrückt; B) der andere, heftig vorfahrend, i. Pr., zielt. R. drei Armbrustschützen in der anliegenden bunten Söldnertracht: C) der in der Mitte (die Rücks. bietend) zielend, mit gelben Hosen, rother Jacke und schwarzen Unterärmeln; D) der l. (von A) ladend, die Armbrust gegen den linken Schenkel stemmend, mit langem schwarzem Haar, rother Kappe, grauer Jacke, schwarzen Unterärmeln, grün, gelb und roth gestreiften Hosen (halb v. V., nach R. gewendet); E) der r., ladend, langhaarig, mit grauer Kappe, gelber Jacke, grünblauen Unterärmeln, weiss, grau, schwarz, roth und grünblau gestreiften Hosen. Die beiden Bogenschützen wie Sebastian mit dem beliebten buntgestreiften Lendentuch. Im Boden stecken Reservepfeile. I. M. r. und l. zuschauendes Volk. I. H. l. auf einem Felsen ein Triumphthor, r. eine aufsteigende, von Reitern belebte Gasse, welche nach der Ruine eines Amphitheaters emporführt. Hier sieht man auch die Herbeitransportirung Sebastian's. — Auf dem unteren Streifen steht: *Thomas de Broziis et Francisca uxor fieri fecit* 1496[1]). Jetzt gehört der Altar den Erben der Grafen del Monte. — Sehr beschädigtes Bild von abgestumpftem Tone, mit zwei senkrechten Sprüngen. Die Ueberwaschung so stark, dass man die Zeichnung erkennt, mit welcher sich nicht überall die Ausführung deckt. Lebensvolle Energie der Gestalten im Verein mit Linienrhythmus. Bild ersten Ranges. Einige Analogien lassen auf eine Vorbildlichkeit der Tafel schliessen, welche von den Pollaiuoli für die Familien-Capelle der Pucci in der Annunziata zu Florenz i. J. 1475 gemalt wurde und sich jetzt in der Londoner Nationalgalerie (N. 292) befindet. An die beiden Ladenden i. d. M. dieses Bildes erinnert der Ladende (E), an den Zielenden l. der nackte Bogenschütze (A). Auch fehlt dort nicht l. i. H. das Triumphthor. Die sechs Schützen, welche den hoch oben befestigten Sebastian umgeben, sind gleichfalls theils mit Bogen, theils mit der Armbrust bewaffnet. Eine raphaelische Abzeichnung des den Rücken bietenden Armbrustschützen (C) befindet sich im Museum Wicar zu Lille[2]). In den Ufficien zu Florenz muss das Bild gleichen Gegenstandes (N. 1205),[3]) welches Crowe und Cavalcaselle dem Pompeo Anselmi zuschreiben, geradezu als eine Imitation Signorelli's bezeichnet werden. Die Figuren erinnern nicht nur hie und da an die seinigen in Città di Castello, sondern mehrere derselben sind wenigstens in der Zeichnung fast buchstäblich Copien. Eine Vergleichung mit dem gezierten, süsslichen Sebastianaltar Perugino's in Panicale macht den Unterschied beider Meister recht erkenntlich.[4])

Kirche der Nonnen von S. Cecilia, Hauptaltar:

Maria mit Kind und Heiligen.[5]) Grosse Tafel, welche seiner Zeit von den Kunstdeputirten der französischen Invasion i. J. 1798 nach Paris ge-

---

[1]) Bei Giac. Mancini und Vasari-Lem. (VI, 138, Anm. 6) irrthümlich „1498", bei Crowe-Cavalcaselle irrthümlich „1469". Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 15 und III, 132.

[2]) Photogr. von A. Braun, 1876, Nr. 64.

[3]) Vgl. den Catalog v. J. 1875, S. 124; Crowe-Cavalcaselle V, 388.

[4]) Crowe-Cavalcaselle IV, 239.

[5]) Vgl. Ebenda IV, 34; G. Förster, G. d. ital. Kunst, IV, 267—269; Giac. Mancini I, 81, 82, II, 69, 70; Guardabassi, Indice, 49.

schickt wurde, doch wieder glücklich an seinen Platz zurückgelangte. — Maria thronend über einer von fünf Engelchen getragenen Wolke mit Rosen im Schooss; ihre Linke empfangend ausgestreckt. Sie blickt hernieder zu S. Clara (r.), welche in einem Buche liest. Das Kind, aufrecht auf ihrem rechten Knie stehend und von ihrer Hand gehalten, setzt der (l.) neben ihr stehenden S. Cecilia eine Krone auf das rosenbekränzte Haupt. In gleicher Höhe wie Maria zwei Bischöfe (im Ornat) und (im Mönchskleid) S. Francesco und S. Antonio v. P. mit einem Herzen in der Hand. U. i. V. knieen S. Elisabeth von Portugal (r.) und S. Margarethe von Schottland. Die Wolken-Engelchen halten Blumen in den Händen. Maria's Unterkleid roth, der Mantel grünschwarz (übermalt). S. Clara's Kleid schwarz mit weissen Säumen, S. Cecilia, die Miniatur-Orgel in der Rechten, die Palme in der Linken, mit rothem Mantel und goldgesticktem Unterkleid (Brust). S. Elisabeth, die Arme leicht ausbreitend, mit der Geberde andächtiger Selbstdarbietung und Empfängniss. Ihre Krone hat sie neben sich niedergelegt. Der Typus ihres Antlitzes kehrt wieder auf einem Altarbilde (II) in der Galerie zu Arezzo, sowie auf einem anderen im Besitze des Herrn Murray zu Siena. Ihr Gewand mit gestickten Arabesken bedeckt, gelbroth mit durchscheinendem Goldgrund. S. Margaretha, sitzend, mit weissem Kopftuch, graugrünem Gewand, worauf silberne Lilien gestickt sind, dunkelblauem Mantel, Rosen im Schooss. Das Ganze von fester, aber ziemlich geschäftsmässiger Zeichnung und Durchführung. Die düstergluthige Färbung kräftig, fest und harmonisch. Bild untergeordneten Ranges. Ueberladene Composition mit dem bei diesem Gegenstand von Signorelli beliebten System der alterthümlichen Ueberordnung der hinteren Gestalten. — Nach G. Mancini schildert die Staffel hiezu die Thaten der h. Cäcilie. Eine Zeit lang war sie unter dem Altar gegenüber dem Eingang, dann wurde sie von Herrn G. Paci ebendaselbst erworben, welcher sie in der Mitte zersägte, um zwei Bilder zu erhalten.[1]) Nach Crowe-Cavalcaselle (IV, 34) soll sich im Innern des Klosters eine Staffel[2]) befinden, welche die h. Margarethe, Johannes d. T., Bernhardin, Hieronymus, Lucia und den Erzengel Michael enthält.

Collegio del Seminario, Depôt. Ursprünglich in der Sakristei von S. Giovanni Decollato. Jetzt wohl in der neuen Stadtgalerie. — Kirchenfahne[3]):

1) Vorderseite: Johannes d. T., mit Fell und rothem, bis zum Boden reichendem Mantel, der den Rücken deckt. Scenen aus seinem Leben i. H. Mangelhafte Modellirung. Fehlerhafte Stellung der Augen, des Mundes. Charakteristisch gespreizte Finger.

2) Rückseite: Taufe Christi. Christus und Johannes ziemlich ähnlich wie im Palazzone zu Cortona, überhaupt die ganze Composition. Hinter Christus l. ein sich ankleidender franker Jüngling, noch nackt. I. M. am herströmenden Fluss allerlei Volk, Weiber mit Kindern und zwei Alte. I. H. reiche Bauten. Die Taube schwebt herab, über ihr Gott-Vater,

[1]) Von dem Verfasser nicht gesehen; vgl. Guardabassi, Indice, 49.
[2]) Ebenda erwähnt.
[3]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 40; Giac. Mancini I, 92; Guardabassi, Indice, 52.

vorgeneigt, segnend. Zu seinen beiden Seiten schwebende Engel, zu zierlich und zimpferlich, um dem Signorelli zugeschrieben werden zu können. Auch Johannes zu meskin. Sein Typus erinnert ein wenig an Aehnliches von Pinturicchio und Gianniccolò di Paolo. Vgl. den Stich in den Denkm. Ital. Malerei von E. Förster, III, T. 25.

Beide Entwürfe wohl von Signorelli selbst, die Ausführung vielleicht von Francesco Signorelli, dem Crowe und Cavalcaselle das Ganze zuschreiben, während B. Vermiglioli[1]) auf Pinturicchio rieth.

Bode berichtet in seinen Zusätzen (S. 23) von einem andern Bilde Signorelli's in S. Giovanni decollato: „Eine Maria auf dem Thron umgeben von Engeln (1495)" und von einem Fresco der Taufe Christi ebendaselbst.

Casa Mancini:

1) Anbetung der Hirten, Tafel.[2]) Von Vincenzo Chialli restaurirt. Nach Crowe-Cavalcaselle (IV, 34, 35) „weit besser als das Altarbild von Montone (vgl. 2); am Fries des runden Tempels bez.: *Luca de Cortona P. C.*, eine treffliche Arbeit, welche den Einfluss des Piero della Francesca erkennen lässt. — Maria kniet in Anbetung vor dem am Boden liegenden Kinde, l. die Schäfer und die aufwartenden Engel, die in dem Eifer ihrer Theilnahme an Filippino Lippi erinnern; ein Schäfer auf dem Hügel des Hintergrundes bläst die Pfeife und bei dem Tempel in der Ferne sieht man eine Marktscene. Hier haben wir vermuthlich das Bild vor uns, welches Vasari (VI, 138) in S. Francesco[3]) zu Città di Castello erwähnt; es ist gut erhalten, von entschieden braunem Ton und lässt Signorelli als den Caravaggio seiner Zeit erscheinen." — Die Zusätze etc. von W. Bode erwähnen dies Bild als „eine Anbetung der Hirten von 1494". Wenn sich diese Angabe auf ein der Inschrift beigefügtes Datum bezieht, so haben wir wohl die Tafel von S. Agostino[4]) vor uns. Möglich aber auch, dass weder diese, noch jene hiemit identisch ist. Dann hätte Signorelli diesen Gegenstand in Città di Castello viermal gemalt: in S. Agostino, S. Francesco, S. Maria Nuova und in der Kirche, welchem das vorliegende Bild angehörte, vorausgesetzt, dass es überhaupt hier gemalt wurde. — Wenn Certini in seinen mir leider nicht zugänglichen „Memorie" eine genaue Beschreibung des Bildes von S. Francesco giebt, so kann ja der Vergleich derselben mit der Composition des Presepio in der Casa Mancini Gewissheit hierüber bringen.

---

[1]) Di B. Pinturricchio memorie, 79.

[2]) Vom Verfasser nicht gesehen. Vgl. E. Förster, G. d. ital. Kunst, IV, 265, 266; Guardabassi, Indice, 56.

[3]) Vgl. G. Mancini, II, 66: „E si sa che altra tavola della Natività di N. S. in S. Francesco, ch' è una delle tre dal Vasari rammentata, stavasi dal medesimo dipingendo l'anno 1496, come attesta il Certini che sì parlandone con precisione, l'avra naturalmente desunto o da qualche anticha memoria presso di lui esistente, o dall' anno stesso notato forse in qualche luogo dell' antico suo, or demolito altare". Vgl. Vasari-Lem. VI, 155 und 157: „1496. Coll' autorità delle Memorie del Certini, e di un vecchio Ricordo delle pitture di C. d. C., manoscritto nella Galleria degli Uffizj, ponghiamo qui la tavoletta della Natività dipenta in quest' anno per la chiesa di San Francesco di quella città"; Giornale Arcadico di Roma, tom. XXX, p. 220.

[4]) Vgl. Vasari VI, 157; G. Mancini I, 60, II, 69.

2) Krönung Mariä.[1]) Tafel. Von Mancini in einem Keller zu Montone (c. 6 Miglien von Città di Castello entfernt) gefunden. H. 12 palmi romani, br. 8 palmi romani, Figuren in Lebensgrösse. Ganz unten auf einem Täfelchen die Inschrift: *„Egregium quod cernis opus magister Aloysius physicus ex Gallia, et Tomasina ejus uxor ex devotione suis sumptibus poni curaverunt. Luca Signorello de Cortona pictore insigni formas inducente. Anno D. MDXV.“* — Maria mit dem Kind auf einer Wolke mit Seraphimsköpfen. Ueber ihr zwei Engel, welche sie krönen. U. r. S. Hieronymus im Cardinalsgewand, lesend, den Löwen zu seinen Füssen und S. Sebastian, nackt, von Pfeilen durchbohrt; l. S. Nicolaus von Bari, im Pontificalgewand mit Handschuhen, Bischofsring und Krummstab — und S. Christina, einen Mühlstein an einem Seil um den Hals gehängt, der Madonna einen Pfeil, als Zeichen ihres Martyriums, darbietend. Ihre Füsse sind verzeichnet. G. Mancini sagt über diese Gestalt:

„Il volto — è di bella e modesta forma e tutta la figura ben panneggiata; se non che io non saprei dire per qual inesplicabile astrazione avvi un curioso errore in cui per dir così, caduto non sarebbe neppure quel ridocolo e gotto pittore di Zuanin da Capugnano rammentato dal Malvasia, non che un uomo sommo qual' erasi Luca. Egli ha fatto a questa martire il piè destro alla rovescia; cioè ha messo il dito grosso dovea il piccolo, e viceversa. Convien dire, ch' egli rappresentò nella celebre cappella chiamata la Madonna di S. Brizio nel duomo di Orvieto, dipinse tre o quattro gambe di più, che non appartengono affatto ad alcuna delle figure ivi dipinte come narra il P. M. Della Valle in una sua nota alla vita del Luca nel Vasari della sanese edizione.“

H. Landschäftchen mit Hirten und anderem Volk. Verdunkelung der Schatten, Reparaturen, Uebermalung von Vincenzo Chialli. Die von Mariotti erwähnte Staffel mit der Legende der h. Christina in 6 Stücken befand sich eine Zeit lang in der Casa Odoardi zu Ascoli. Nach A. Mariotti (274, Anm. 2) stand am Fusse derselben:

„Questo Luigi Medico Francese abitante in Montone, fu condotto dal nostro Magistrato il dì 5. di Maggio del 1504 à esercitar la Medicina in Perugia, e quà si trattenne per qualche tempo (Annal. 1504 fol. 121)“.[2])

Im Besitze des Herrn G. Paci:

Die Staffel zum Altarbilde von S. Cecilia (vgl. S. 249).[3])

Im Besitze des Herrn Vinc. Martinelli:

Die Staffel zum Altarbilde der Anbetung der Hirten, welches Signorelli im J. 1494 für S. Agostino malte.[4])

Im Palazzo Bufalini:

Eine Altartafel mit der Madonna, S. Cristoforo und S. Sebastiano. Nach Giac. Mancini (I, 182) aus Signorelli's Schule.[5])

---

[1]) Vom Verfasser nicht gesehen. Vgl. Guardabassi, Indice, 55; Vasari-Lem. VI, 154 155; Crowe-Cavalcaselle IV, 31, 32; Giac. Mancini, I, 312 und II, 72; A. Mariotti, Lettere pittoriche Perugine, 274; Giornale Arcadico di Roma, t. XXX, p. 216.

[2]) Vgl. Vasari-Lem. VI, 154, 155; Orsini, Guida d'Ascoli 1790, pag. 72, 79.

[3]) Vom Verfasser nicht gesehen.

[4]) Vom Verfasser nicht gesehen; Vgl. Vasari-Lem. VI, 157; Giac. Mancini II, 68, 69.

[5]) Vom Verfasser nicht gesehen; vgl. Guardabassi, Indice, 57: Gran Tav. In

Guardabassi erwähnt noch Folgendes:

Convento di S. Chiara delle Murate:

„Maria e Giovanni ai lati del crocifisso scolpito in legno; scuola del Signorelli."

Galleria Mancini:

„1) Tavole a tempra, mezze figure di Santi (S. Giov. Battista, S. Girolamo, S. Margherita, S. Tommaso). Queste tavolette facevano parte di una predella del Signorelli. — 2) Maria in atto di ricevere l'annuncio dell' Angiolo; del Signorelli."

Chiesa dell' ospedale:

„Il martirio di S. Caterina; ricorda la scuola del Signorelli."

VERLORENE BILDER.

S. Agostino:

Hochaltar: Anbetung der Weisen, Tafel v. J. 1493.[1]) (Anbetung der Hirten?[2])

Brüderschaft der h. Jungfrau:

Kirchenstandarte mit dem Bilde der Maria, wofür er das Bürgerrecht von Città di Castello erhielt.[3])

S. Maria Nuova:

In einer Lunette der alten Sacristei: Fresco der Geburt Jesu.[4])

S. Francesco:

Ausmalung der Capelle der Biccari.[5]) — (Altartafel der Geburt Christi v. J. 1496 —?[6]).

---

centro Maria stante con Gesù e due Angioli in atto d' incoronarla, in basso S. Cristoforo e S. Sebastiano; scuola di Luca Signorelli".

[1]) Vgl. S. 92 und 250; Vasari VI, 187: Da die Kirche i. J. 1789 durch ein Erdbeben zerstört wurde, verkauften die verarmten Brüder sowohl diese Tafel als eine andere des Meisters (mit der Geburt Christi) an Papst Pius VI. Die hiezu gehörige Predella wurde an die Casa Feriani in Pietralunga verkauft, „che era la patrona di detta tavola", dann gelangte sie an Herrn Vinc. Martinelli in Città di Castello. — Der letztere Zusatz beruht wohl auf einer irrthümlichen Erinnerung an die Notiz G. Mancini's, welche sich auf die Predella zum „Presepio" bezieht. Ob dieses wirklich verschwunden ist, fragt sich. Denn vermuthlich ist das Bild in der Gal. Mancini entweder mit demselben oder mit dem für S. Francesco i. J. 1496 gemalten identisch. — Vgl. G. Mancini I, 60 u. II, 68, 69.

[2]) Vgl. S. 250.

[3]) Vgl. S. 90; Vasari-Lem. VI, 156; G. Mancini, Mem. II, 67, 68.

[4]) Vgl. G. Mancini II, 69.

[5]) Vgl. G. Mancini (II, 71), der sich hiebei auf Certini beruft.

[6]) Vgl. S. 92, 250; Vasari VI, 138 u. 157; G. Mancini II, 67, 71; Crowe-Cavalc. IV, 34, 35. Dieselben sehen dies Bild erhalten in dem der Mancini-Galerie.

Madonna delle Grazie:

Altartafel: Maria mit S. Pietro, Paolo, Florido, Amanzio.[1])

Rathhausthurm (von G. Mancini auch „torre del vescovo" genannt, wie „torre del commune").

Fresco v. J 1474: Madonna mit S. Girolamo und S. Paolo.[2])

Corneto

(Römische Maremma).

Erwin Speckter berichtet in den Briefen eines deutschen Künstlers aus Italien (1846, S. 351 ff.), in einer kleinen Kirche gegenüber dem Palazzo Vitelleschi (*palazzaccio*) eine offenbar von Luca Signorelli gemalte Kreuzabnahme gesehen zu haben.

Cortona.

S. Maria delle Grazie al Calcinaio. Zweiter Altar linker Hand vom Hauptthor:

Madonna über einer Wolke thronend. U. zwei Propheten oder Apostel; in den Ecken zwei Donatoren, knieend. Ueber der Madonna Gott-Vater zwischen zwei musicirenden Engeln. — Spätes Atelierbild, von trockenem Ton, lockerer Farbenconsistenz, geschäftsmässiger Ausführung, ähnlich dem Altargemälde in Foiano.

Dom. Chorwand:

1) Klage um den Leichnam Christi, früher in S. Margherita, Tafel. 266 Cm. br. und h. Figuren in Lebensgrösse. Die Bezeichnung: „*Lucas Aegidii Signorelli. Cortonensis. MDII*", welche D. M. Manni und Vasari (VI, 139) angeben, jetzt nicht mehr ersichtlich, vielleicht unter dem Rahmen. Unter dem Kreuzpfahl der soeben abgenommene Leichnam Christi, das

[1]) G. Mancini, Mem. II, 70: „Essendone poi stata fin dal dì 14. Nov. dell' anno 1381 da Monsign. Ettore Orsini vescovo di qu. c. consegrata la chiesa di questi PP. Serviti, e dal medesimo, come apparisce dalle parole stesse della Bolla emanata sotto il detto dì, ed anno, dedicata all' omnipotente Dio, e B. Vergine, unitamente a S. Pietro, e Paolo, ed a Santi Florido ed Amanzio di qu. c. protettori; quindi a Luca fecero i detti PP. in memoria di tal dedicazione una gran tavola dipingere, nella quale espressa vedeasi una nostra Donna messa in mezzo da' nominati Santi Pietro, Paolo, Florido ed Amanzio. Questa tavola a' tempi del lodato Certini cioè un secolo e più fa, collocata stavasi in mezzo alla tribuna o coro de' Frati: indi, per quivi fare il finestrone à vieppiù illuminare il detto coro, fu in chiesa presso la porta del fianco traslocata; poi sopra l'arco posta della cappella del Parto; quindi sopra la porta della sagrestia, dove di quel tempo stava l'organo, e finalmente del tutto spari, senza che or si sappia quello che avvenuto ne sia."

[2]) Vgl. S. 85; G. Mancini I, 51, II, 66, 67 u. A.

Haupt im Schoosse seiner Mutter, die starren Füsse über die Magdalenen's gelegt. Martha (i. Pr., mit einem Golddiadem), halb knieend, küsst seine Linke. Ueber ihr S. Johannes, die Hände zusammenschlagend, schmerzvoll herabblickend (Kopf Dreiviertel-Pr., Gewand blau, Mantel roth). R. von ihr Joseph von Arimathia mit den Nägeln und der Dornenkrone (v. V.), bärtig, und S. Nicodemus (i. Pr.). L. hinter der Hauptgruppe drei andere Frauen. Die äusserste l. (i. Pr.) mit gefalteten Händen, traurig zuschauend, mit goldgrünem Gewand, rothem Mantel. Die Frau i. d. M., die ohnmächtige Maria fassend, mit grauer und blauer Bekleidung, die hinter Martha eine Thräne zerdrückend, mit blauem Mantel (i. Pr.) — l. H. l. die drei Gekreuzigten auf einer Anhöhe mit grotesker, speerstarrender Soldatesca, r. auf einer Anhöhe die Auferstehung Christi. I. d. M. Bäume und Häuser. Maria mit weissem Kopftuch und grünem Mantel. Die Gewandung der Magdalena und des Nicodemus mit vielem Gold. Auf der Predella, welcher o. und u. ein Streifen angefügt ist, Christus im Oelgarten, Abendmahl, Judaskuss und Gefangennahme, Geisselung. Aehnliche Composition wie in Castiglione Fiorentino, doch viel bedeutender. Christus und Martha identisch im Fresco der rechten Nische der Cappella nuova zu Orvieto, jedoch im Gegensinn, während Maria dort ziemlich verschieden ist, und Magdalena fehlt, so dass also die Füsse tiefer zu liegen kommen. Auch ist zu beachten, dass das herabsinkende Haupt hier in Cortona nicht von Vorne wie dort, sondern leicht gegen die Profilansicht (nach abwärts) gewendet ist. Diese edel realistische Gestalt Christi legt den Gedanken nahe, dass hier das Bildniss seines Sohnes Antonio zu Grunde liegt. Das Bild der Geisselung auf der Predella sehr ähnlich mit der Schilderung dieses Vorganges in Altenburg und Mailand. Diese Pietà im cortonesischen Dome ist entschieden die bedeutendste, welche wir von Signorelli kennen, eine Composition durchaus im grossen Style und ganz durchgeistigt; der Schmerzensausdruck der Frauen von äusserster Intensivität und Keuschheit. Die Consistenz der Farbe ziemlich locker, doch wird die Rauhheit der Wirkung durch die Strenge der Conturen und das viele Gold in's Scharfe und Intensive übergeleitet. Das Letztere giebt in seiner Totalität als Grundton dem Ganzen eine Gluth, welche gleich einer feurigen Musik dem Schmerz der Klagenden in unserer Betrachtung zum willkommenen Elemente dient. Die Durchführung rasch und fest mit beseelter Hand. Leider ist dieses herrliche Bild mangelhaft beleuchtet und deshalb, da es nicht heruntergenommen werden darf, vergeblich photographirt worden. — Die Erhaltung ziemlich gut, abgesehen von wenigen sprüngigen Stellen.[1])

II) Einsetzung des Sacramentes der Communion (cena eucaristica[2]). R. von der Klage an derselben Wand, ursprünglich über dem Hochaltar der Compagnia del Gesù. Holz 245 Cm. br. und h. — Christus heranschreitend, in der Linken die Platena, mit der Rechten eine Hostie darreichend. Zu beiden Seiten, theils knieend, theils stehend, in lebhafter

[1]) Vgl. S. 104; Crowe-Cav. IV, 27; Mündler's Beitr. 4; Förster 261 ff. Eine Copie dieses Bildes mit unwesentlichen Veränderungen besitzt S. Domenico ebenda, gleich rechts vom Hauptthor.

[2]) Vgl. Vasari VI. 139; Crowe-Cavalcaselle, IV, 31; G. Fr. Waagen, Kleine Schriften, S. 140, 141; E. Förster, IV, 263.

Bewegung, die Apostel. R. v. kniet Judas, der die Hostie in seinen Beutel steckt. — Boden aus bunten Marmorplatten. H. vornehme Architectur. Ueber einem Pilastercapitäl l. die Worte: „*Lucas Signorellius Corthoniensis pingebat*", auf dem correspondirenden r. die Jahreszahl: „MDXII." Christus in rothem Kleid und tiefblauem Mantel. Die Gewandung von Judas rothgelb und blau, die des l. v. knieenden gelb und blau. Die beiden letzteren Farben herrschen vor. — Diese symbolisch-rituelle Auffassung des Gegenstandes ist eigentlich sehr alterthümlicher Natur und findet sich schon in byzantinischen Darstellungen.[1]) Von Neuem — freilich mit innigerem Leben und freierem Können — befolgt sie wieder Fiesole (in S. Marco und in der Akademie zu Florenz) und Justus von Gent (in der Akademie zu Urbino). Im Bilde Signorelli's hat Judas keinen Heiligenschein und wendet sich ab. Indem er die Hostie einschiebt, sollte, wie Riegel sagt, „offenbar angedeutet werden, wie er Jesum in leiblicher Person verrieth und den Lohn der 30 Silberlinge in seinen Beutel steckte, aber auch wie er Christum in der symbolisch-göttlichen Gestalt der Hostie schändete; denn Entwendung und Missbrauch der Hostie ist ja ein grosses kirchliches Verbrechen."[2]) (Vgl. 1. Korinth. II, 19 und 27). Man bedenke, dass bei Lucas die Einsetzung des Gnadenmahles der Ankündigung des Verrathes vorausgeht.[3]) Innerhalb der streng eingehaltenen Pyramidalform, deren Spitze Christus bildet, reiche Belebung, freie Theilung in Einzelgruppen. Eine gewisse leichte Manierirtheit, welche nicht ganz aus der quattrocentistischen Eigenart erklärbar ist, zeigt sich besonders in der Draperie. Die Art, grössere Flächen mit blassen Lichtern wie bei Taffet und elegante Falten und Brüche gezogenen Charakters anzubringen, sowie der eigenthümliche Duft, der über dem Ganzen liegt, deutet auf Fühlung mit Andrea del Sarto u. A. — Auch der Typus Christi überraschend schön und weich, doch nur scheinbar (für den zu entfernten Standpunkt) flau, zeigt im Vergleich mit früheren Darstellungen ein neues Bestreben. Der Ausdruck von ähnlicher vornehmer Wahrhaftigkeit und Reinheit wie auf dem Zinsgroschen Tizian's. Vielleicht ist ein Granum des Fremdartigen, was wir in diesem Bilde fühlen, der Theilnahme eines Schülers zuzuschreiben, und wenn wir das eben hier befindliche Bild einer Himmelfahrt Mariä von Turpino Zaccagna betrachten, möchten wir auf diesen rathen. Vgl. die Abbildung in der Etruria Pittrice, Taf. XXII und Agincourt, Pittura, Taf. CLVI, N. 7.

Glasgemälde des Rundfensters:

„E (Luca) disegnò le pitture dell' occhio principale di detta chiesa, che poi furono messe in opera da Stagio Sassoli d'Arezzo." Vasari VI, 139.

Sakristei:

Ueber einer Thüre eine Lünette: Maria mit dem Kind auf dem Schooss. R. S. Girolamo, bärtig und nackt, die Rechte auf die Brust

[1]) Vgl. E. Dobbert, Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst in Zahn's Jahrb. f. K. IV, 281 ff.

[2]) H. Riegel, Ueber die Darstellung des Abendmahles, 1869, 71.

[3]) Vgl. ebenda S. 42. — Auch der von Riegel nicht erwähnten Cena M. Palmezzano's im Dom zu Forli liegt dieselbe symbolisch-rituelle Auffassung zu Grunde.

drückend, die Linke ehrfurchtsvoll ausgestreckt, l. S. Joseph mit dem Kreuz, betend. — Flüchtiges, rohes Atelier-Bild (vielleicht nach einer Skizze des Meisters ausgeführt von Papacello), mit zwei grossen senkrechten Sprüngen; der r. durch den Kopf des Kindes laufend. Schwerlich zum früher über dem Hochaltar der Kirche del Gesù hängenden Abendmahl Signorelli's gehörend, wie Manni behauptet. Mündler[1]) überschätzt dieses Bild unbegreiflich: „In der Sakristei eine Lünette mit einer herrlichen Madonna, die fast den Typus des Lionardo hat."

S. Domenico. Ueber dem Altar des h. Vincenz (dritter Altar r.):

Tafel[2]) mit der Inschrift: „*Io Serninius eps Cortoneñs iconam et ornatum p. p. facieri A. D. CIↃIↃXV. Haeredes vero D. Astrubalis ejus ex fve ab. nepotis P. S. instauran. curaverunt. A. D. CIↃ. IↃ. CXIX.*" — Madonna über einer Seraphimswolke thronend, in rothem Gewand, grünem Mantel, zwischen zwei Engeln, Petrus Martyr (r.) und einem andern Dominicaner (l.), zu welchem sich das Christkind hinwendet. U. in der Ecke r. das Brustbild des Donators Serninius i. Pr. Figuren in Lebensgrösse. Originalbild. Madonna jugendlich mild und schön. Gute Composition. Innige, trauliche Hereinrückung der Umgebenden. Ziemlich verdorben, Farbe besonders am Kleid der Maria abgesprungen. Die Restauration im Jahre 1619 fügte auf allen Seiten ein Stück entsprechend bemalter Leinwand an, um das Bild zu vergrössern, u. einen Streifen mit Pilastercapitälen und der Inschrift, die beiden Seitenränder (beginnend mit der Längshälfte der Pfeiler) und den obern Theil mit dem Bogen (gleich über den Köpfen Maria's und der Engel ansetzend).

San Francesco. Chor an der Fensterwand:

Tafel, h. und br. 175 Cm. — Madonna, stehend, mit ziemlich kurz geschürztem Gewand, l. S. Bernhardin und S. Michael mit einer Schlange um den Fuss, r. S. Antonius von Padua und S. Nicolaus. Geringes Atelier-Bild.

Ebenda:

Tafel, c. 175 Cm. br. und h. Mit senkrechten Sprüngen. — Anbetung der Hirten. Composition wie in S. Gesù. Am Himmel vier heranschwebende Engel, betend. Stellung Joseph's und der Hirten hier natürlicher und wärmer empfunden. Durch ein senkrechtes Vacuum, das durch keine Gestalt, ausser u. durch das Knäblein durchschnitten wird, fällt die Composition i. d. M. auseinander. Untergeordnetes Atelierbild.

Ebenda, hinter dem Hochaltar:

Eine Predelle mit Scenen aus dem Leben des h. Benedict. In den Motiven an Montoliveto erinnernd. Rohe Schülerarbeit.

---

[1]) Beiträge zu J. Burckhardt's Cicerone, 1870, S. 4.

[2]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle, IV, 52; O. Mündler, Beiträge, S. 4; W. Bode, Zusätze, S. 23.

Chiesa del Gesù:

1) Anbetung der Hirten.[1]) Tafel, o. abgerundet, c. 160 Cm. br., 200 Cm. h. — Das Christkind auf einem Linnen, eine Strohrolle darunter bildet das Kissen. R. (halbknieend) Maria, l. (ebenso) zwei Hirten. Der v. in zerfetztem, weissem Zwilchkleid mit Leib von Schaffell, einen Sack umgehängt. Dahinter noch drei andere, einer mit einem höchst seltsamen, v. diademartig emporgeschlagenen Strohhut. I. d. M. mit der Geberde der Darweisung Joseph in grauem Kleid und gelbbraunem Mantel, einen Stab in der Linken. R. hinter Maria Ochs und Esel und ein epheubewachsener Fels, l. eine Berghalde mit den Hirten, welche zum verkündenden Engel emporblicken, dazwischen ein Thal. — Ueber der Scene drei Engel in tänzelnder Bewegung mit Breven in den Händen, singend. Die leichten Gewänder (roth, grün, weiss) über den Beinen geschlitzt, so dass dieselben sichtbar werden. Der ziemlich regelmässige, aber langweilige Typus der Maria ähnlich wie auf der Tafel des Belvedere zu Wien, ebenso die harte Malweise überhaupt. — Unerfreuliches Atelierbild. Photographie von Deroche in Perugia.

2) Himmelaufnahme Mariä, Gegenstück von 1. — Maria in rother und blauer Gewandung schwebt auf einer Seraphimswolke stehend empor. Ueber ihr herabgeneigt Gott-Vater, in der Linken die Weltkugel, in der Rechten das Scepter, in schwarzem Gewand. L. und r. schweben zwei Blumen streuende Engel heran, der eine in braunem, der andere in steinfarbigem Gewand. Ausserdem flattern l. und r. von Maria und Gottvater je 6 Seraphimsköpfe. U. knieen mit Breven sechs Apostel. L. hinter S. Johannes steht David mit dem Psalter, r., diesem gegenüber, ein jugendlicher Heiliger (Polkyarp?) ein aufgeschlagenes Buch darbietend, in schwarzem Mantel mit Goldstickereien, auf dem Haupte eine Krone.[2]) Sein Gesicht ist dasselbe wie das des h. Julian auf dem, i. J. 1486 von Don Bartolomeo della Gatta für S. Giuliano in Castiglione Fiorentino gemalten, Altargemälde. Hier muss dasselbe Modell zu Grunde liegen. Doch auch die Malweise ist — abgesehen vom Anderen — ähnlich. Dieser Kopf ist ganz grossartig und voll Terribilità. Der scheu andächtige David im Typus ähnlich wie auf dem Gamurrini-Bilde zu Arezzo. S. Johannes von edler Erscheinung und voll Empfindung in Miene und Wendung. Die nackten Gestalten von Adam und Eva i. H. (unter der, Maria tragenden, Wolke sichtbar) scharf und markig gemalt, nicht „schwach", wie Crowe und Cavalcaselle sagen, gewiss vom Meister selbst. Maria ganz hölzern dastehend. Das Auge rechnet compositionell die räumliche Erstreckung ihrer Gestalt zusammen mit der Gott-Vaters und empfindet so mitten im Bilde einen langen Balken, der, weil die Perspective mangelhaft ist, auf dem winzigen Paradiesbaume mit Adam und Eva zu ruhen scheint. Colorit kalt, Schatten schwer, Formbehandlung hart. Entschieden bedeutender als 1, die Engel und Maria wahrscheinlich von Schülerhand. Photographie von Deroche in Perugia.

---

[1]) Manni berichtet von einer nicht mehr vorhandenen Predella, welche Scenen aus dem Leben der Maria enthält.

[2]) Auch die Predella dieses Bildes, von welcher Manni berichtet, ist nicht mehr vorhanden.

Ebenda 3) eine sehr verdorbene Tafel. — Madonna mit zwei Bischöfen zu beiden Seiten, v. zwei Mönche. Alle mit Büchern. Das Christuskind gut modellirt und wohlgeformt. Giebelaufsatz mit Gott-Vater, nicht zum Bilde gehörig, Schülerarbeit.

Compagnia di S. Niccolò:

I. Hochaltar: Tafel, auf beiden Seiten bemalt.[1]) 1) Die Klage auf der Vorderseite, 2) die thronende Madonna mit Petrus und Paulus auf der Rückseite. Br. 172 Cm., H. 152 Cm. Nicht bezeichnet.

1) Der nackte Leichnam Christi (mit weissem Lendentuch) auf ein (rosafarbenes) Steinpiedestal gesetzt und von rückwärts aufrecht gehalten durch einen blonden, geflügelten Engel. R. i. V. kniet voller Rührung und Andacht der nackte S. Hieronymus (mit weissem Lendentuch, den Stein in der Rechten fast ganz v. V., nur den Kopf i. Pr. zum Heiland hinüber gewendet). Hinter diesem steht (r.) der Erzengel Michael in römischer Kriegertracht (blau und gelb), geflügelt, die Lanze an die linke Schulter gelehnt, den Kreuznagel in der Rechten, die Linke ehrfürchtig an die Brust gedrückt, vorgeneigt (i. Pr.). Zwischen diesem und dem Heiland (weiter zurück) stehen zwei Engel mit anderen Werkzeugen des Martyriums Christi. Der eine, zunächst dem Heiland, mit dem Speer (weissem Gewand, grauem Mantel, v. V.); der andere mit dem Kreuz (rothem Gewand, Kopf i. Pr.). L. i. V. kniet anbetend S. Franciscus im grauen Mönchskleid, die Arme leicht ausgebreitet mit dem Gestus der Ehrfurcht (halb von rückwärts, Kopf i. Pr.). Weiter rückwärts S. Dominicus in der Tracht seines Ordens, halb knieend (Kopf dreiviertel Pr., Körper fast ganz v. V.). Hinter diesem steht ein Mönch und ein Bischof im Ornat mit dem Krummstab.

Der Körper Christi stämmig, der herabsinkende Kopf im Verhältniss etwas zu gross, sehr ähnlich dem Fragment in der Galerie ebenda, die Carnation wie bei S. Hieronymus und S. Francesco dunkel mit bräunlichen Schatten. Die Verkürzung des linken Beines und Oberkörpers von S. Hieronymus kühn und sicher. Bezeichnend das starke Schlüsselbein desselben, die herbe Bildung von Hals und Nacken. Die Verkürzung des rechten Beines von S. Dominicus wird nicht genügend evident. Ganz besonders charakteristisch das Spiel der Hände, ihre knochige Bildung und krallige, gleichsam frostkrämpfige Fingerstellung bei zartem Gestus.

Die Anlage vortrefflich. Uebereinstimmung der Configuration mit dem Zusammenlauf der Empfindungen. Eine liegende Ellipse, in sich getheilt durch den Heiland in der Mitte, verbunden durch den Engel, welcher ihm unter die Arme greift. Diese Gruppe des Heilands mit dem Engel ist für sich ein Meisterwerk. Der letztere bildet Rahmen und Folie zugleich und sein sanftes stilles Antlitz mit den niedergeschlagenen Augen und der bedeutungsvollen Hinüberwendung zu den Leidtragenden (r.), sein hülfreiches mildes Thun mit den nackten, weiblichen Armen erscheint als sittlicher Grund dieses optischen Einklangs. Der männliche, durchaus wahr-

[1]) Vgl. Vasari-Lem. VI, 150; Crowe-Cavalcaselle IV, 33; E. Förster, G. d. ital. Kunst, IV, 264; W. Bode, Zusätze, 23.

hafte Ernst, womit Signorelli einen solchen Gegenstand schildert, gibt den Gestalten Halt und Weihe, reinen Ausdruck und klare Einigung. Die Augen sind zumeist kummervoll und doch in religiöser Ergebenheit niedergeschlagen; der seltene Aufblick ist aber der eines starken, ehrlichen Schmerzes, einer treuen Klage und Beweinung. Trotz den zu kurz gerathenen Gestalten (Christus und Engel mit dem Speer) Bild ersten Ranges. Photographie von Deroche in Perugia. Die Handzeichnung dazu in den Ufficien in Florenz; doch fehlt hier die linke Gruppe (S. Franciscus, S. Dominicus, der Bischof und der Mönch). Photographie derselben von Giov. Brampton Philpot in Florenz.

2) Maria auf dem Thron, mit Stirnschleier, rothem Gewand und blauem, über den Schooss geschlagenen grün, gefütterten Mantel; das Kind, halb liegend, hat die Rechte bedeutungsvoll erhoben. L. steht S. Petrus, in der Linken ein Buch, in der Rechten den Schlüssel (halb v. V., Kopf dreiviertel Pr.); r. S. Paulus, in der Rechten das aufgestützte Schwert, mit der Linken das Gewand etwas emporhemmend, mit dunkelgrünem Gewand und rothem, gelbgefüttertem Mantel. Diese Rückseite scheint zu anderer Zeit gemalt. Hauptsache hier die Grossheit der Gewandung, welche an Fra Bartolomeo erinnert, wie Crowe und Cavalcaselle mit Recht bemerken. Das Christkind sehr lieblich und trefflich modellirt.

II. An der Mauer (linker Hand für den Eintretenden): Ein Fresco der Madonna mit Heiligen.[1]) Br. c. 290 Cm., h. c. 280. Aufgedeckt von Don Agramente Lorini: „*il quale, nel* 1847, *ne ebbe indizio da un ricordo manoscritto del cav. Sernini, dove si dice che Luca aveva fatto questo affresco in S. Niccolò, e ne aveva ricusato ogni mercede, per essere uno dei fratelli della compagnia in quella chiesa eretta.*“[2]) D. M. Manni sagt: „*Fu Luca Signorelli uno di questa Compagnia, leggendosi il nome suo M. Luca di Gilio Dipintore in una antica tavoletta, fatta nel* 1520 *de' nomi de' Fratelli allora trapassati, e de' viventi.*“ Maria schaut mit dem Kind aus einem gewölbten Fenster. Unter demselben steht ein Altar mit dem Kelch, so dass sie im Fensterrahmen wie ein Altarbild erscheint. R. i. V. S. Niccolò im Pontificalgewand und S. Onuphrius, nackt, greisenhaft, mit langem Kinnbart und Haupthaar, Laub um die Lenden, vorgeneigt, beide Hände auf den Stecken gestützt; dahinter, auf einer Stufe erhöht, S. Barbara mit Thurm und Palme, S. Clara (?) ebenfalls mit einem Palmzweige in der Rechten. L. i. V. Apostel Paulus mit Buch und Schwert, S. Christophorus mit nackten Beinen, einen langen Stab in der Rechten. Hinter ihnen auf der Stufe S. Rocco und der nackte, pfeilbespickte S. Sebastian. — Alle stehend und mit Ausnahme des Paulus nach Maria gewendet. S. Onuphrius wie auf dem Altarbild im Dom zu Perugia, nur von der Gegenseite; der Kopf des S. Christophorus erinnert an den David's im Gamurrinibilde zu Arezzo. Durch Uebermalung besonders im untern Theil entstellt; doch sieht man die alten eingeritzten Conturen. Scheint ziemlich geschäftsmässig.

[1]) Crowe-Cavalcaselle (IV, 33) sprechen irrthümlich von „einigen Fresken“.
[2]) Vasari-Lem. VI, 150, 151; diesen Ricordo von Sernini habe ich leider nie zu Gesicht bekommen.

S. Trinità:

Altarbild der Madonna zwischen Engeln und Heiligen, jetzt in der accademia d. b. a. zu Florenz.

Palazzone (errichtet für den Cardinal Silvio Passerini, eine Viertelstunde von der Stadt entfernt):

Fresken der Hauscapelle.[1]) 1) Altarwand: Taufe Christi. V. am Fluss Johannes Christum mit einer Muschel übergiessend, l. zwei nackte Gestalten, einer von rückwärts gesehen, sich ankleidend. R. Weiber mit Kindern, ein nackter Knabe mit einer Traube. — 2) Die vier Zwickelfelder der Decke: Weibliche Allegorien, Brustbilder der Hoffnung, Treue, Liebe (caritas) und (über dem Fresco der Taufe Christi) eine nicht übermalte Sibylle i. P. Holzschnitt in der römischen Zeitschrift: Album; num. 34 v. J. 1845.

Spital. Zimmer des Rectors:

Präsentation des Christkinds im Tempel. Br. 150, h. 175 Cm. Die Predella hierzu im scrittorio ebenda. Vermuthlich Arbeit eines Gehülfen nach einer Skizze Signorelli's. So schlimm, roh und fehlerhaft sich dieses Bild erweist, es muss doch im Verzeichniss der Werke des Meisters selbst erwähnt werden, weil die Arbeit der fremden Hand unwesentlich neben seiner unverkennbar durchwirkenden Anschauungsweise erscheint.

PRIVATGALERIEEN[2].)

Girolamo Tommasi:

Zweiter Saal: 1) Christuskopf, Fragment eines Crucifixus. Holz, br. 23, h. 30 Cm. Die Stirne von Blut überrieselt. Tief bräunlich in den Schatten. Sehr empfunden. Original. — 2) Anbetung der Hirten, br. 34, h. 44 Cm. Aehnliche Composition wie in S. Gesù. Joseph begrüsst einen Hirten. Einzelne Köpfe trefflich ausgeführt. Gut in der Farbe. Jedoch entschieden mit Antheil eines Schülers.

Dritter Saal: 1) Tafel, br. u. h. 46 Cm. Madonna mit Kind i. Pr. Rothes Kleid, leicht ausgeschnitten. H. Goldtapete mit Grotesken, Arabesken. Dichte Farbenconsistenz. Sehr warm und saftig in der Farbe. Das Kind wohlgeformt und gut modellirt. Typus der Maria nahezu griechisch. Sie blickt ernst auf das Kind, welches sich dem Betrachter zuwendet und berührt mit der Rechten scheu seine Händchen. Aehnlichkeit mit dem Bilde der Villa Rospigliosi zu Rom. Originalbild ersten Ranges. — 2) Zwei kleine Staffeltäfelchen je 27 Cm. lang und 17 Cm. br. a) Drei Heilige in eifrigem Gespräch. Im H. Gebirge. Phantastisch. Heftig bewegte Stellungen. b) Christus mit zwei Heiligen beim Mahle das Brod brechend. — Beide Stücke von tiefem und saftigem Tone, harmonischem Colorit.

Casa Colonesi: Staffel, Holz, 75 Cm. lang: Anbetung der Hirten. Offenbar Tempera. Sehr fein im Ton und geistreich vorgetragen. Original.

---

[1]) Vgl. Vasari VI, S. 145—147; Crowe-Cavalcaselle IV, S. 31.

[2]) Die Gemälde bei G. Tommasi nirgends erwähnt. Ueber ein, nach Crowe-Cavalcaselle (IV, 34) bei Carlo Tommasi befindliches, Bildchen von Sign. s. S. 269. Dass das Bild des h. Stephan in der casa Colonesi von Sign. sei, glaube ich nicht.

ZWEIFELHAFTES.

Luca Tommasi (früher über dem Hochaltar des Domes):

Himmelfahrt Mariä.[1]) Auf einer Seraphimwolke gen Himmel gehoben, von zwei Engeln gekrönt. U. vier Heilige, Petrus und Paulus v. in Lebensgrösse. — Möglich, dass es dies Bild ist, worüber Signorelli mit den Prioren i. J. 1521 in Zwistigkeiten gerieth. Vgl. S. 116.

S. Maria (*„piccola Chiesa di piazza, dedicata alla Madonna“*[2]):

Darstellung des Christkindes im Tempel. Eine Zeichnung hierzu hat sich bisher nicht vorgefunden.

S. Francesco:

Tafel des Hochaltars, welche Signorelli nicht vollendete. Vielleicht identisch mit der Madonna zwischen S. Bernhardin, Michael, Antonius und Nicolaus im Chor. Vgl. S. 118.

Girolamo Mancini, Bibliothekar in der Accademie Etrusca:

Bei diesem Herrn erinnere ich mich ein signorelleskes Bild gesehen zu haben; doch besitze ich die Notiz hierüber nicht mehr.

Casa Baldelli:

Wie ich höre, könnte hier vielleicht etwas von Signorelli zu finden sein.

VERLORENES UND VERSCHOLLENES:

Dom:

„E nella pieve, oggi detta il Vescovado, dipinse a fresco, nella cappella del Sacramento, alcuni Profeti, grandi quanto il vivo; ed intorno al tabernacolo, alcuni Angeli che aprono un padiglione; e dalle bande un Sant' Ieronimo ed un San Tommaso d'Aquino“ (Vasari VI, 139).

S. Antonio:

Altartafel, unvollendet. Vgl. S. 119.

Rathhaus:

Hof: Wappen des Silvio Passerini. — Grosser Rathssaal (aula maggiore): Leuchter und Signorelli's Zeichnung hierzu. — Capelle des grossen Rathssaales: Christus von seinen Eltern bei den Schriftgelehrten im Tempel gefunden, mit Predella, bestellt am 23. Juni 1523. Kohlenzeichnung zu diesem schwerlich ausgeführten Bilde. — Museum, resp. Bibliothek der

---

[1]) Vgl. Vasari VI, 139 und Anm. 4; Crowe-Cavalcaselle IV, 34: „Jetzt angeblich im Besitz der Erben des Herrn Luca Tommasi.“ Ich konnte dies Bild nicht ausfindig machen.

[2]) Mit solchen Worten citirt D. M. Manni die mir nicht bekannte Kirche und zwar mit Unterscheidung vom Dom. Der Beisatz „con molte figure al vivo“ schliesst die Vermuthung einer Identität mit dem Schulbilde im Rectoratszimmer des Spitales aus.

Accademia Etrusca: Buch (in foglio) nebst Zeichnungen Signorelli's mit einer kurzen Lebensbeschreibung und einem Portrait desselben, zusammengestellt vom Abt Onofrio Baldelli. Vgl. S. 113, 115, 117.

FRAGLICHES.

Zum Domschatz gehört ein Priestergewand des Cardinal Silvio Passerini mit reichen figuralen Stickereien, deren Erfindung dem Perugino zugeschrieben werden sollen. Es war mir versagt, dasselbe zu sehen, und so bleibt es einer andern Prüfung anheimgestellt, ob dieselben wirklich das Gepräge Perugino's tragen und nicht etwa das Signorelli's.

Dresden.

Neues Museum; Kgl. Gemälde-Galerie:

Nr. 2384. Zwei Rahmen-Pilaster mit den Figuren der Heiligen Bernhard, Onuphrius und Dorothea auf dem einen und Bernhardin, Hieronymus nebst Tobias auf dem andern. Holztäfelchen je 130 Cm. h. und 11 br. Figurenhöhe 35 Cm. Feiner durchgeführt als die meisten andern Beiwerksbilder Signorelli's und gut erhalten. — Nach Hübner's Katalog[1]): „Vom Hauptaltar der Kirche S. Donnino zu Florenz (?). Sammlung Barker in London, 1874; 255 Guineen." Nach G. F. Waagen[2]) besteht das genannte Altarbild aus einer Kreuzabnahme. Vgl. S. Donnino.

Ebenda; Kupferstichsammlung:

Zwei Handzeichnungen. 1) Mappe I, 10: Leicht skizzirter weiblicher Kopf i. Pr. vom Typus der h. Katharina im Bilde der Gal. Pitti zu Florenz. 2) Unter Glas ausgestellt im zweiten Saal: Schlachtfeld (?). Vier nackte, liegende Männergestalten. Die zwei unteren auf dem Rücken, anscheinend Todte. Der r. mit angezogenem Bein, halb verkürzt. Der l. mit starr erhobenem Arm und gleichfalls angezogenem Bein, mit Kopftuch, auch ziemlich in der Verkürzung gesehen. Die beiden oberen sind so zu betrachten, dass der untere Theil des Blattes zum oberen gemacht wird. Der r. in kauernder Lage bietet den Rücken. Der l. mit halb erhobenem Oberleib, auf den linken Ellenbogen gestützt, wie eben zu sich kommend. — Geistreiche, sehr realistische Actzeichnungen. Photographie von Ad. Braun.

Fälschlich dem Signorelli zugeschrieben:

Kgl. Gemälde-Galerie:

Nr. 21. Heilige Familie.[3]) Von den Herren Baron v. Liphardt und Frizzoni dem Pier di Cosimo zugeschrieben und zwar, wie besonders eine Ver-

---

[1]) Verzeichniss der Kgl. Gemälde-Gallerie zu Dresden von Julius Hübner, 1876, S. 460.

[2]) Kl. Schriften, S. 141.

[3]) Vgl. Jul. Hübner's Verzeichniss 1876, S. 102; W. Schäfer, Die Kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden, III, 1370ff.; Crowe-Cavalcaselle IV, 36; Jahrbücher für Kunstwissenschaft von A. v. Zahn, III, 56, IV, 381; E. Förster, G. d. ital. K. IV, 248.

gleichung mit dem Bilde desselben in der Sakristei der Innocenti zu Florenz ergiebt, mit vollem Recht. Von L. Signorelli sehe ich hier keine Spur. Die Aufsetzung der Farbe in breiten Lagen nach Maassgabe der Beleuchtung, die Verbergung des subjectiven Vortrages, der Pinselschrift hat nichts mit seiner Methode und Anschauungsweise zu thun, während sie eben für Pier di Cosimo wesentlich ist, indem derselbe so den Weg zur coloristischen Behandlung eröffnet, welchen dann Andrea del Sarto wandelt.

Fabriano.

S. Maria del Mercato:

Altarbild, auf beiden Seiten bemalt, mit Madonna und Geisslung Christi, jetzt in der Brera zu Mailand.

Florenz.

Accademia delle arti del disegno; Galleria dei quadri antichi:

Nr. 6. Der Gekreuzigte mit S. Maria Magdalena.[1]) Auf Leinwand. Grosses Bild. Lebensgrösse der beiden Hauptfiguren. Christus am Kreuz von hoher, starker Statur, doch nicht unedel, v. V., gebeugten Hauptes, mit der Dornenkrone, buntem Lendentuch. Magdalena, halb knieend, hat den Kreuzpfahl mit der Linken ergriffen und holt mit der Rechten zum verzweifelten Schlage gegen die schmerzvolle Brust aus. Neben ihr liegt ein Todtenkopf. R. i. M. zwei Apostel und Martha. Hinter ihnen wird der Leichnam Christi vom Berge der Kreuzigung herabgetragen, wo man die Deposition vor sich gehen sieht. L. i. H. ein phantastischer Thorfels mit Burgruinen und Bäumen auf seinem Scheitel. Der ganze Hintergrund muss früher anders gewesen sein, denn der weissliche Himmel zwischen dem Fels und dem Kreuzigungsberge, sowie die Unterhöhlung des ersteren ist mittelst Verkittung hergestellt. Im Ton ein sehr trockenes, stumpfes, resp. abgestumpftes Bild von herber, rascher Formbehandlung, aber ungemein gewaltig. So wahrhafter, öder Schmerz ist selten geschildert worden. Man glaubt den Klageschrei Magdalena's in der Einsamkeit und das Schüttern der geschlagenen Brust zu hören. Christus gross und weihevoll in seiner stummen Leidenspräsentation. Ein Bild von ganz ergreifender Phänomenalität und sehr geeignet, einen Begriff zu geben von dem ungemeinen titanischen Sinne des Meisters. Es wurde früher dem Andrea del Castagno zugeschrieben und dies ist bezeichnend, weil die Auffassung dem urthümlichen, beinahe grausamen Ernste desselben sehr verwandt ist. Zudem gleicht der Crucifixus dem einen[2]) der beiden von Castagno im Kloster degli Angeli ebenhier ziemlich. Figur der Martha i. H. ähnlich in Borgo Sansepolcro und Urbino. Dies liesse vermuthen, dass das Gemälde in den neunziger Jahren entstand. Photographie von Alinari, N. 347.

[1]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 35.
[2]) Vgl. die Beschr. bei Crowe-Cavalcaselle III, 35.

Ebenda, Galleria dei quadri grandi (ursprünglich in S. Trinità zu Cortona):

Nr. 54. Madonna mit Engeln und Heiligen; über ihr die Trinität.[1]) Holz. Oben bogenförmig abgeschlossen mit zwei blattförmigen Eckornamenten. Maria thront über Stufen erhöht mit dem Kinde auf dem Schooss, welches sie behutsam berührt. Links neben ihr Erzengel Michael in römischer Rüstung, beflügelt, in der Rechten die Lanze, in der Linken die Waage mit nackten Figürchen, niederblickend, Kopf i. Pr. Rechts Erzengel Gabriel, in der Linken die Lilie, die Rechte mit einem Breve, worauf die Worte „*Ave Maria gratia ple*" stehen, andächtig auf die Brust gedrückt, mit niedergeschlagenen Augen, halb v. V. Unten auf den Thronstufen sitzt r. S. Augustin, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch, mit der Rechten auf ein Breve die Worte: „*Quicunque vult salvus esse oportet ut teneat*" schreibend, l. S. Athanasius, in einem Buche blätternd, ehrfürchtig emporblickend. Das Bischofsornat beider mit figuralen Randstickereien. Ueber Maria Gott Vater, der den Crucifixus hält, über welchem die Taube schwebt, umgeben von Seraphim. S. Agostino ganz übereinstimmend auf dem Altarbilde in der Stadtgalerie zu Volterra und wohl zur selben Zeit entstanden. Der Typus Michaels vielleicht von Perugino und Sodoma inspirirt. Madonna wenig schön. Die beiden Engel und Heiligen sehr grossartig in der Intention und Zeichnung, besonders Gabriel und S. Agostino. Kopf des S. Atanasio sehr gefühlt, auch gut in der Farbe. Diese jedoch im Ganzen sehr bunt und unharmonisch; ebenso die Formbehandlung herb und generalisirend, die Ausführung überhaupt ziemlich geschäftsmässig. Stich v. Livy in Galleria dell' accad. d. b. a. di Fir., pubbl. da una società artistica. 1845. Holzschnitt in R. Dohme's Kunst und Künstler LIV, S. 9. Photographie von Alinari.

Ebenda, Galleria dei quadri piccoli:

Nr. 1. Altarstaffel mit dem Abendmahl, dem Gebet im Oelgarten und der Geisselung an der Säule,[2]) Von flüchtiger Gewaltmässigkeit, ja Rohheit, als ob es sich nur um verständliche Andeutung der Vorgänge handeln würde.

Ebenda, Galerie Corsini:

Rundbild auf Holz. — Maria mit dem Kinde zwischen S. Hieronymus und S. Bernhard[3]). Maria von mildem Typus, goldblond, v. V., mit rothem Gewand, dessen oberer Saum mit goldenen Stickereien geziert, und grünem Mantel mit goldenen Lichtern. Das Kind auf ihrem linken Schenkel ruhend, halb erhoben, zu S. Bernhard hin gewendet. Die Mutter betrachtet es mit fast übertriebener Kopfneigung und erstaunter Bewegung der rechten Hand. L. kniet S. Hieronymus, nackt, mit dunkelrothem Lendentuch, einen Stein in der Rechten, halb v. V., Kopf i. Pr. Der

[1]) Vgl. Vasari VI, 151, 152; Crowe-Cavalcaselle IV, 35; G. F. Waagen, Kl. Schr., 140; D. M. Manni, Vita d. L. S., fog. 29: vgl. S 378.

[2]) Vgl. Vasari-Lem. VI, 152; Crowe-Cavalcaselle IV, 35; H. Riegel, Darst. des Abendmahles, S 58, 59.

[3]) Vgl. Vasari-Lem. VI, 152; Crowe-Cavalcaselle IV, 7; E. Förster, G. der Ital. K. IV, 249.

Benedictiner, halb knieend, ein aufgeschlagenes Buch über das linke Knie breitend, in der Rechten eine Feder, v. V., Kopf i. Pr. zum Kinde gekehrt, im weissen Mönchskleide. — Zähe Farbenconsistenz und saftige, gediegene Wirkung. Gutes Colorit. Harter Schatten an der Nase der Maria störend; Typus derselben zwischen der des Rundbildes in den Ufficien und dem in der Galerie Pitti die Mitte haltend. Wohl wenig später als das erstere und in Florenz selbst entstanden. Inniger Ausdruck des wetterbraunen S. Hieronymus.

Galerie Pitti:

Stanza di Prometeo, Nr. 355. Rundbild, Holz, 88 Cm. i. D.[1]) — S. Katharina sitzt an einer steinernen Tafel und lässt sich vom Christkind dictiren, welches die r. neben ihr stehende Madonna über einem Polster auf die Tafel gesetzt hat und mit dem linken Arme umfangen hält. Zwischen beiden schaut S. Joseph herein. L. i. H. ein Stück ferner Landschaft. — Katharina (halb v. V., Gesicht i. Pr.) das Christkind betrachtend, in der Rechten die Feder, mit der Linken eine erstaunte Bewegung machend. Das Kind hält dictirend den rechten Arm vorgestreckt (Leib halb, Gesicht ganz Pr.) S. Joseph v. V. Maria schaut mit leichter Neigung zum Buche herab, mit dem gebogenen rechten Arme macht sie gleichfalls eine Bewegung des Erstaunens. Ihr Körper v. V., das Gesicht nur wenig zur Seite gewendet. Dasselbe stimmt in Haltung und allgemeinen Umrissen, in der Drapirung des Schleiers über Schultern und Busen mit dem Gemälde im Corridor der Ufficien überein. Hier jedoch etwas mehr Seitenwendung, der Schatten an der Nase nicht so stark, die Züge mehr mit einer allgemeinen Gewöhnung behandelt, mit einem leichten Beiklang manierirter Gefälligkeit, doch ist es im Grunde derselbe Typus. Das Ganze entschieden lange nicht so gediegen gemalt wie die Bilder in den Ufficien und der Gal. Corsini. Farbenconsistenz ziemlich locker. Colorit wenig harmonisch. Wahrscheinlich später entstanden als die Gemälde in den Ufficien und im pal. Corsini. Vgl. den Stich von Stuppi in Imp. e. R. Gall. Pitti illustr. p. c. di L. Bardi, Vol. IV, Firenze 1842. Photographie von G. Brogi in Florenz N. 2983.

Galerie Torrigiani:

Nr. 8. Portrait auf Holz. Br. 30 Cm., h. 48 Cm.[2]) Lebensgrosses Brustbild eines kräftigen Mannes zwischen 50 und 60 Jahren, leicht nach L. gewandt, in rother Mütze und Kleidung. Gilt mit Unrecht als Selbstportrait des Meisters, wie die Vergleichung mit den beiden Selbstportraits in Orvieto erweist. R. i. H. ein antiker Bogen mit zwei nackten Hirten, deren einer auf einen Stab gelehnt ist. Das kräftige Roth durch einen vorherrschenden grauen Ton aufgehoben. Trotz dem starken Vortrag echt bildnissartige, objective Darstellung eines markigen Charakters. Wirksame Abhebung vom H. Feste Modellirung und wohlthuendes Colorit. Bild ersten Ranges. Von Unwesentlichem abgesehen, wohl erhalten.

[1]) Vgl. Vasari-Lem. VI, 151; Crowe-Cavalcaselle IV, 6; Guida della R. Gall. d. P. Pitti 1867, S. 156; E. Förster, G. d. Ital. K. IV, 248.

[2]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 35, 36.

Fälschlich dem Signorelli zugeschrieben:

Nr. 2 im Salotto di Caravaggio: Eine Madonna.

Ufficien; Gemäldegalerie: Erster Corridor Nr. 36:

Madonna im Grünen.[1]) Holz, Figuren unter Lebensgrösse. Früher zu Castello in der Villa des Herzogs Cosimo de' Medici. Ursprünglich im Besitz des Lorenzo de' Medici, dem es, wie Vasari erzählt, Signorelli geschenkt hatte. Rundbild in decorativ behandelter quadratischer Einfassung. Madonna im Grünen sitzend, mit blauer und rother Gewandung. Oberleib v. V., Beine nach R. gelegt, den Kopf nach L. zum nackten Kinde herabgebeugt, das auf ihren Schooss zu trachten scheint. Mit der Linken berührt sie sein r. Aermchen, mit der Rechten hält sie es unter der r. Schulter. I. M. r. drei nackte Hirten und ein grasendes Pferd. Zweie blasen die Rohrpfeife, der eine, liegend, nach R., der andere, sitzend, nach L. gewendet. Der dritte, auf einen Stab gestützt, mit Lendentuch, von H. gesehen, hört ihnen zu. I. M. l. sitzt gleichfalls ein nackter Hirte, der zu den Genannten hinhört. Hinter ihm eine Ruine. R. i. H. ein Felsenthor mit Bäumen, durch dessen Oeffnung man einen Rundbau und Gebirge sieht. In dem etwa ein Drittel des Ganzen einnehmenden Felde zwischen dem obern Rande des Rundbildes und dem Rahmen Grisaillen wie Steinreliefs. Mitten in einer auf Flügeln ruhenden Muschel das Brustbild des Täufers. Darunter ein Täfelchen mit den Worten „*Ecce Agnus Dei*". L. und r. zwei Medaillons mit je einem bärtigen, langhaarigen Evangelisten, welcher sitzend auf ein über den Knieen liegendes Blatt schreibt. In den beiden Zwickeln darunter je ein geflügelter Seraphimskopf. Ausserdem noch Arabesken und Grotesken. Sehr bezeichnend hier wieder die frostigen, eckig bewegten Hände der Maria und die alterthümlich befangene Bewegung des rechten Armes, dessen unterer Theil mehr naturgemäss in der Verkürzung gemalt worden wäre. Mädchenhafte träumerische Wehmuth in Antlitz und Haltung. Störend starker Schatten über der linken Seite der Nase. Durchgehends schwarze Schatten, jedoch harmonisches Colorit. Sehr gediegen gemalt mit ziemlich zäher Farbe. Gut erhalten. Vielleicht Signorelli's einziges Bild von harmlos lyrischer Natur. — Der zuhörende Hirte, mit übergeschlagenem Bein dastehend, ganz ähnlich auf dem Fresco von Adams Tod, das Pietro degli Franceschi in S. Francesco zu Arezzo gemalt hat.[2]) Die Beinstellung ist dort ganz dieselbe, nur die Aufstützung der Arme auf den Stecken ist eine andere; jedoch stimmt die Haltung im Allgemeinen überein. — Die beiden Evangelisten in ihrer harten und gleichwohl grossartigen und melodischen Drapirung finden sich mit wenig Veränderung wieder in den Deckenfresken des Hauptschiffes der Santa Casa zu Loreto. — Photographie von Alinari und G. Brogi in Florenz.

---

[1]) Vgl. Vasari VI, 141; R. Borghini, Riposo, 1584, III, 366; Waagen, Kl. Schr. 134; Crowe-Cavalcaselle IV, 6; diese geben eine fehlerhafte Beschreibung.

[2]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle III, 302.

Ebenda, Sala di antichi Maestri:

Nr. 1291. Rundbild der h. Familie[1]), Holz, Lebensgrösse. Die Jungfrau sitzt auf der Erde und blättert mit der Rechten in einem auf ihrem linken Knie ruhenden Buche. Blond. Körper halb, Gesicht ganz Pr. Blaues Kleid mit am Ellenbogen geschlitzten Aermeln, rother, grün gefütterter Mantel mit Goldlichtern. Der zusammengewickelte Schleier über Busen und Schultern gelegt. Auf der r. Seite, halb knieend, Joseph, die Arme andächtig über der Brust gekreuzt, mit grauem kurz geschorenen Haar. Körper halb v. V., Gesicht drei Viertel. Graues Kleid, gelber Mantel. Bunt gestreiftes Tuch über Brust und Schultern gelegt. Zwischen beiden das Christkind mit einer erstaunten Handbewegung (v. V., Kopf nach l. i. Pr.). V. zu Füssen der Maria ein aufgeschlagenes Buch auf der Erde. In der Ferne Stücke der Landschaft sichtbar. — Zähe Farbenconsistenz, satte, saftige Wirkung. Ziemlich harmonisches Colorit. Maria gewaltig stylisirt in Haltung und Draperie, eine Gestalt von wahrhaft kunsthistorischer Bedeutung, einen Michelangelo und Raphael verkündend. Voller Grossheit und doch ganz unbewusst still und bescheiden niederblickend in's Buch. Ihr Profil beinahe griechisch. Eigenthümlich wieder die herbe Hand mit dem starken Ballen und den schweren Schatten über den mittleren Fingergelenken. Joseph entschieden befangener gemalt. Modellirung des Kopfes sehr hart, beinahe hölzern. Die Ueberleitung zwischen Licht und Schatten zu abrupt. — Treffliche Composition. Der Umriss der Figuren bildet selbst ein Rund, dem Rahmen entsprechend. Motiv der Zusammenneigung. Entschiedener Fortschritt über die Stufe des vorher genannten Bildes und jenes in der Galeria Corsi. Doch wird es schwerlich viel später entstanden sein. Die Wange der Maria verkittet; sonst gute Erhaltung. Alter Rahmen mit Fruchtkranz. Photographie von Alinari.

Ebenda Nr. 1298 (ursprünglich in S. Lucia zu Montepulciano). Altarstaffel in 3 Theilen: die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und die Anbetung der Magier[2]). Holz. Vielleicht die gediegenste Staffelmalerei des Meisters, voll Poesie, namentlich auch in den landschaftlichen Hintergründen, wo mit den einfachsten Mitteln eine typische und doch unvergleichbare Wirkung erreicht ist. Charakteristisch die hastig herbeifahrende, jäh vorgeneigte Gestalt eines Hirten, die drallen Söldner mit dem gespreizten Stand. Die Farbe von kühlem, sattem Ton mit vorherrschendem Blau. Stich in Batelli e Paris, Galleria di Firenze, tav. XXX, XXX c und d.

Ebenda, Verbindungsgang nach dem Pal. Pitti:

Handzeichnungen. 1) Ein Jüngling in anliegender Söldnertracht, mit gespreizten Beinen dastehend, v. V., leicht nach R. gewendet, mit der Linken zur Seite deutend, den Kopf etwas nach L. herabgerichtet, die Stirne gerunzelt. Photogr. von G. Brampton Philpot (Nr. 1193) in Florenz. — 2) Zwei Verdammte von zwei Teufeln geknebelt, vermuthlich Studie

[1]) Vgl. Vasari VI, 141; Crowe-Cavalcaselle IV, 35; G. F. Waagen, Kl. Schr. S. 135.

[2]) Vgl. Vasari VI, 141 und 151; Crowe-Cavalcaselle IV, 35.

zum jüngsten Gericht in Orvieto. V. dem Beschauer entgegenlaufend ein nackter Mann, der sich nach dem Teufel umwendet, welcher ihm die Hände zum Rücken bindet. L. i. H. kauert einer auf dem Boden, den Kopf aufgestemmt. Der Teufel tritt ihm mit dem einen Fuss auf den Rücken und fesselt seine Hände (gleichfalls über dem Rücken). Alle nackt. Photogr. von G. Br. Philpot (Nr. 625) in Florenz. — 3) Ein nackter Mann, stehend, v. H. gesehen, einen über die Schultern gelegten Leichnam tragend, Studie zum Höllensturz in Orvieto. Dieselbe Studie, mehr ausgeführt, im Louvre zu Paris. Photogr. von G. Br. Philpot Nr. 390. — 4) Madonna, das Kind tränkend, v. V., Gesicht i. Pr., nach L. gewendet. Zweifelhaftes Blatt, wohl Schülerarbeit. Photogr. von G. Br. Philpot (Nr. 1334).

Ebenda, Cabinet des Herrn Director Pini:

1) Tod der Lucretia (?)[1]. Ein Weib, welches sich den Dolch in die Brust stösst und zusammensinkend von Hinten durch eine Wärterin aufgefangen wird. R. eine andere Gestalt mit der Geste der Bestürzung. Sehr dramatische Skizze. Strudelnde Draperie. — 2) Bacchanale[2]. I. V. eine anscheinend ohnmächtige Nymphe im Schoosse einer anderen. Neben ihr eine Schüssel, in welche ein halb knieender Jüngling den Saft der gepressten Traube triefen lässt. H. ihm reicht ein buckliger Satyr mit Bockbeinen, blattförmigem, geranktem Haupthaar und Bart einer dastehenden Nymphe einen weiteren Topf mit sehr grossen Traubenbeeren. Diese besonders schön und raphaelisch in der Wendung. Die ohnmächtige ähnlich im Akt wie auf Bildern des Crucifixus Maria oder der vom Kreuz genommene Leichnam Christi. Alle Figuren nackt. Vielleicht Skizze zum decorativen Beiwerk der Fresken im Pal. Petrucci zu Siena. Eine Handzeichnung von Pinturicchio im Verbindungsgang nach dem Pal. Pitti scheint der ganzen Anlage nach ein Pendant hierzu (:Ein Faun empfängt von einer bekleideten Bacchantin ein Hirschgeweih, eine andere, auf den Schultern eines Jünglings sitzend, hält in der linken einen Stab, in der Rechten ein Becken. Ein zweiter Jüngling hat einen putto auf dem Rücken).

Beide Skizzen, Lucretia wie das Bacchanale, hat Herr Direktor Pini aus Gefälligkeit gegen den Verfasser photographiren lassen.

VERAEUSSERTES.

Casa Ginori.

Zwei Rundbilder, einer gefälligen Mittheilung zufolge nicht mehr vorhanden. Wo dieselben sich jetzt befinden, kann der Verfasser nicht angeben. Crowe-Cavalcaselle (VI, 7) geben folgende Beschreibung: „Auf dem einen Maria, den Knaben tragend, welcher den kleinen Johannes umarmt; in reicher Landschaft dahinter l. Hieronymus mit dem Löwen, r. S. Bernhard, beide knieend. Das Bild darf hinsichtlich des Farbentones zu den ansprechendsten Werken Signorelli's gezählt werden. Die Kinder erinnern an Arbeiten Sodoma's. Weniger gelungen ist das zweite: Maria sitzt mit gefalteten Händen zu dem in ihrer Nähe befindlichen Knaben hingewandt;

[1]) Nirgends erwähnt.
[2]) Nirgends erwähnt.

der kleine Johannes i. H. z. R. ist beschäftigt, eine Sandale zu binden. Die Figuren sind hagerer und die Farben kühler als auf dem vorhergenannten".

Sammlung Corsi: Die sog. Schule Pan's, jetzt im Berliner Museum.

Sammlung Metzger: Siehe London, Barker.

FRAGLICHES.

Chiesa della Calza; Hochaltar:

Crucifixus von Perugino: Der Gekreuzigte und Magdalena, Hieronymus, Franciscus, Giovanni Colombini und Johannes d. T. Der Kopf der Magdalena ganz wie von Signorelli. Auch die untersetzte Gestalt Christi wie das Antlitz desselben, die schweren Schatten der Incarnation erinnern ziemlich an ihn; ebenso die Stellung des h. Hieronymus im Allgemeinen und die Art der Vorneigung des Oberkörpers, während die Beinstellung desselben wieder peruginesk ist wie das Uebrige. Wir können hier zweierlei vermuthen, entweder dass Perugino mit den genannten Theilen dieses Bildes ein künstlerisches Plagiat an Signorelli begangen, oder, dass dieser sich an der Ausführung desselben mitbetheiligt habe.

S. Donnino (?):

Hübner (in seinem Katalog der Dresdener Galerie 1876, S. 460) gibt an, dass die dortigen Rahmenpilaster ursprünglich vom Hauptaltar der Kirche S. Donnino zu Florenz rühren; G. F. Waagen (Kl. Schr. 141), der sie noch bei Barker in London sah: „Zwei Pilaster, welche früher die Seiten der Kreuzabnahme auf dem Altar von S. Donnino bildeten." Eine Kirche S. Donnino in Florenz gibt es meines Wissens nicht. Es ist also wohl S. Donnino bei Florenz gemeint.

Luca Tommasi, von Cortona nach einem Landgut bei Florenz übergesiedelt.

Unpässlich, liess mir derselbe durch seinen Diener sagen, das von mir gesuchte und von Crowe-Cavalcaselle erwähnte Bildchen (Krönung des Reichthums) habe sich nie in seinem Besitze befunden.

Fälschlich dem Signorelli Zugeschriebenes.

Gal. Lombardi (früher Besitz der Familie Albergotti in Arezzo):

„Maria mit Kind, vier Engel über der Gruppe, schwaches Stück, so tief unter Signorelli's Leistungskraft, dass wir es für eine Schülerarbeit halten möchten." So Crowe-Cavalcaselle IV, 35.

Galerie Panciatichi: Nr. 73. Madonna mit Kind.

Gal. Torrigiani: Salotto di Caravaggio Nr. 2. Madonna mit Kind.

Ufficien, Verbindungscorridor: Vier Handzeichnungen.

Foiano

(vier Stunden von Cortona auf dem Weg nach Montepulciano).

Collegiata:

Altartafel der Krönung Mariä[1]) v. J. 1523. Br. 168, h. 208 Cm. — Ueber der Gruppe der Krönung vier musicirende Engel. U. theils stehend, theils knieend: Erzengel Michael, S. Joseph, S. Magdalena, S. Martin (der Titularheilige der Kirche), S. Bernhard, S. Anton von Padua, S. Nicolaus von Tolentino, S. Hieronymus (knieend), S. Johannes d. Ev., r. der Fondator des Bildes Giovanni Angelo Mazzarelli (knieend). Die Staffel mit Scenen aus dem Leben des h. Benedikt. Sehr trockene und geradezu rohe Ausführung, schwerlich vom Meister selbst. Lockere Farbenconsistenz. Misstöniges Colorit. Geschäftsmässiges Atelierbild ganz inferioren Charakters.

La Fratta (Umbertide),

zwischen Perugia und Città di Castello.

S. Croce:

Hochaltartafel der Kreuzabnahme[2]), gemalt zw. 1515 und 1516, br. 145 Cm., h. 195 Cm. Der losgelöste Leichnam wird so eben herabgelassen. Auf zwei an den Querbalken des Kreuzes gelehnten Leitern stehen zwei Männer und halten ihn an den Armen. Der eine l., v. H. gesehen, das Gesicht i. Pr., in gelbrothem Gewand, hält ihn mit dem rechten Arm unter der rechten Schulter, indem er sich mit der Linken am Kreuzarm festhält; der r., v. V. gesehen, beugt sich mit dem Oberleib über den Kreuzarm und hält mit der Linken den linken Arm Christi fest, mit der Rechten ein Ende des Tuches, das ihm um die Mitte gebunden ist. Das andere Tuchende ist um die Kreuzung geschlagen und wird u. von einem Jüngling festgehalten, der es langsam hinaufgleiten lässt. Zwei Männer halten die Leitern fest. Eine schmerzlich emporblickende Frau hat den Kreuzpfahl umfasst und hält die offene Linke unter die blutenden Füsse. R. v. steht, repräsentativ klagend, S. Johannes (in blauer und rother Gewandung). Unter dem Kreuz die ohnmächtige Maria, halb sitzend, halb liegend. Ihr zu Häupten und zu Füssen herabgebeugt die beiden Marieen. L., mit contemplativer Trauer dabeistehend, ein Mädchen in weissem Kleid und braunem, rothgefüttertem Mantel, halb v. V., Gesicht in der Seitenansicht mit griechischer Formung. H. eine andere wehklagende sichtbar. L. i. H. die beiden Mitverurtheilten am Kreuz. R. wird der Leichnam in das Felsengrab getragen. Die Predella mit Scenen aus dem Leben der

---

[1]) Vgl. Vasari VI, 141, 142. Das Bild befindet sich jetzt nicht mehr, wie derselbe sagt, über dem Hochaltar, sondern über einem der Seitenaltäre linker Hand für den Eintretenden. Crowe-Cavalcaselle (IV, 33) sprechen irrthümlicher Weise von ihm, als ob es nicht mehr vorhanden wäre.

[2]) Vgl. Guardabassi, Indice, S. 354, 355; Crowe-Cavalcaselle, IV, 32; E. Förster, G. d. ital. Kunst IV, 266, 267; G. F. Waagen, Kl. Schr. S. 135.

h. Helena[1]): 1) Niederlage des Maxentius. Kaiser Constantin mit seinem Gefolge zuschauend, wie seine Reiterei den Feind über den Tiber verfolgt. 2) Entdeckung und Aufrichtung der Kreuze in Gegenwart der Kaiserin Helena und des Bischofs Macarius. 3) Das Volk kniet vor dem Kreuz, dessen heiliges Holz einen Jüngling geheilt hat. 4) S. Helena kniet vor einem Balken, der über einen Fluss gelegt ist; hinter ihr das Damengefolge. 5) Triumph des Kreuzes in Jerusalem. L. das Stadtthor, davor Knieende mit Fackeln. R. wird das Kreuz von jenem geheilten Jüngling herangetragen; Begleitung von Volk; darunter der Bischof Macarius. — Die Lunette mit der Pietà über diesem Bilde ist nicht mehr vorhanden. Der alte Rahmen ist durch einen neuen sehr monströsen im 17. Jahrhundert ersetzt worden. Nur die beiden Flankenpilaster (mit goldenem Candelaberornament auf dunklem Grund) sind beibehalten worden, deren jeder ein Täfelchen enthält mit den Worten: *Lucas Signorellus de Cortona pictor pingebat.* Sehr verdorbenes Bild mit Nachdunklung, Sprüngen, vielfach geborstener Farbe. Nicht ohne Flüchtigkeiten, z. B. einem Ohr in der Seitenansicht, während das Gesicht v. V. genommen ist. In der Farbe trocken und wenig wohlthuend. Viel Roth, Braun, Gelb. Sehr schön die Sperrfigur l. mit dem griechischen Pr. In der Composition bedeutend; doch liesse sich schwerlich nachweisen, dass sie dem Daniele da Volterra, Sodoma, Correggio Carracci, Rubens und Van Dyk Muster geworden sei, wie Crowe und Cavalcaselle sagen. Schlechter Stich in G. Rosini's Storia della Pittura Italiana, Pisa, 1839, I, Taf. LXV.

Glentyan

(in Schottland).

Nach Crowe-Cavalcaselle (IV, 37): „Bei Capt. Stirling eine kleine Tafel mit ungefähr 30 Figuren, das Gastmahl des Pharisäers darstellend; r. Magdalena, die sich dem Heilande mit dem Salbengefässe nähert, Martha und Maria sowie neugierige Zuschauer am Eingange; geistvolles Bild aus Signorelli's guter Zeit, schön gruppirt und reichhaltig, voll Lebendigkeit und Natur und mit Ausnahme einer übermalten Figur am Ende des linken Tischflügels in schöner Erhaltung."

Hamilton Palace

bei Glasgow.

Altarbild der Darstellung des Christkindes (ursprünglich in S. Francesco zu Volterra) vermuthlich v. J. 1491[2]). Crowe und Cavalcaselle ge-

---

[1]) Die Annahme, dass die Altenburger Staffelstücke ursprünglich diesem Altarbild in La Fratta zugehörten, ist also irrthümlich. Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 36.

[2]) Vgl. Vasari VI, 138; Crowe und Cavalcaselle IV, 12; G. F. Waagen, Kl. Schr. S. 142.

ben folgende Beschreibung: „Der Hohepriester steht mit erhobenen Händen, den Blick mit wohlwollendem Ausdruck n. O. gewandt, vor ihm ein Mann von geringerem Range, welcher sich über das von der Mutter auf dem Schoosse gehaltene Kind beugt. Ein anmuthiges Weib l. vom Hohenpriester berührt Maria an der Schulter. Joseph, auf derselben Seite, eine grossartige Erscheinung im Vollgewand, betrachtet die Ceremonie, indem er sich auf einen kurzen Stab stützt. H. ihm gewahrt man eine weibliche Figur mit lieblichen Zügen, begleitet von einem Manne mit Turban. R. von der Hauptgruppe steht ein anderer Mann, welcher mit Zuhilfenahme der Finger, an denen er abzählt, einem Mädchen etwas einschärft, das vorn, im Begriff hinwegzugehen, den Kopf nach dem Jesusknaben umwendet. Die Handlung geht in einer Tempelnische vor sich, welche mit gelben Verzierungen auf blauem Grunde eingesäumt ist; in den Aussenecken der Nische befindet sich je ein Medaillon mit einer Prophetenfigur. Am Boden liegt ein Band, Vase und Buch, die Inschrift lautet: *Lucas Cortonensis pinxit.* — Die Bretter, welche die Oberfläche bilden, sind quer aufgelegt und haben sich ein wenig nach aussen geworfen. Das Christuskind ist ein Stück moderner (?) Uebermalung, welches durchaus nicht zum Uebrigen stimmt." Vasari, welcher das Bild (irrthümlich als ein Fresco) rühmend erwähnt, tadelt diese Restaurirung des „*putto*" durch Sodoma.

Keir.

Bei Mr. William Stirling:

Nach G. F. Waagen (Kl. Schr. 142) „eine Pietas, breites Predella-Bild. Von höchst leidenschaftlichem Ausdruck, abweichend von den traditionellen Motiven. Breit gemalt, in mächtigem Colorit." Nach Crowe und Cavalcaselle (IV, 38) „ächt". (Nr. 90 auf der Ausstellung in Manchester). — Vielleicht gehörte dieses Bild zum Altarwerk in La Fratta.

Lille.

Musée Wicar:

Drei irrthümlich dem Signorelli zugeschriebene Federzeichnungen: Nr. 16. Verschiedene Studien, eine sitzende Madonna mit dem Kind, ein Mann mit langem Haar und Bart, einen nackten vor ihm stehenden Knaben betrachtend, ein Jüngling mit Mantel, die Brust nackt, u. A., auch einige Köpfe von Laienhand. — Nr. 17. Drei nackte Männer: Einer mit zurückgeworfenem Haupt, die Hände auf den Rücken gebunden; ein zweiter, v. H. gesehen, in derselben Bewegung wie der, welcher sich die Hosen an der Hüfte zusammenknüpft, auf Michelangelo's Carton der badenden Soldaten, offenbar eine Studie darnach; der Dritte n. R. gewendet, emporblickend. — Nr. 18. Zwei laufende Soldaten, Stangen, augenscheinlich Fahnen in die Höhe haltend. Nr. 16 und 17 haben wohl

signorelleske Anflüge u. z. in ähnlicher Weise wie sie sich in den Stichen und Holzschnitten des Jacopo de Barbari finden. Vgl. die Photographieen von Ad. Braun in Dornach.

Liverpool.

Royal institution Nr. 26:

Nach Crowe-Cavalcaselle (IV, 38): „Maria sitzend mit dem Kinde auf dem Arme, in der Ferne Landschaft, dem Cima da Conegliano zugeschrieben, aber von Signorelli, wenn auch nicht zu den besten Arbeiten gehörig. — Holz, h. 1′ 9″, br. 1′ 4″; schadschaft.“

Bei Herrn Leyland (früher in der Sammlung Barker's zu London, vor diesem im Besitz des Herrn Joly de Bammeville zu Paris, ursprünglich im pal. Petrucci zu Siena[1]):

Fresco, auf Leinwand übertragen. G. F. Waagen gibt folgende Beschreibung: „Coriolan blickt, heftig bewegt, auf seine Frau, eine höchst edle Gestalt, welche das jüngste Kind auf dem Arme hat, während das älteste, im Begriff, die Knice des Vaters zu umfassen, sich schüchtern nach der Mutter umsieht. Auch die Mutter des Helden ist von trefflichem Ausdruck. I. H. das Lager der Volsker. Bez.: LVCAS CORITIVS.“ In London restaurirt.

London.

Nationalgalerie (früher im Besitz des Herrn Joly de Bammeville zu Paris, dann in der Sammlung Barker's zu London, ursprünglich im pal. Petrucci zu Siena):

Die Bewältigung des Amor.[2]) V. i. d. M. des Bildes, halb knieend, wird er von einer Amazone gefesselt. Er ist nackt, geflügelt, mit Lendentuch und Sandalen versehen, gestaltet wie ein Jüngling. Der Oberkörper vorgebeugt, der Kopf schmerzvoll emporblickend nach Art des pfeilgetroffenen S. Sebastian und des gegeisselten Christus. Eine Amazone zieht mit weit ausgreifender Bewegung den Strick an, welcher ihm die Hände hinter dem Rücken bindet. L. fasst ihn eine beim Flügel; eine andere zerbricht seinen Bogen. Dahinter ausserdem noch sieben andere sichtbar, eine mit einer Fahne. R. drei zuschauende Soldaten in römischer Rüstung. L. i. H. wird der davon eilende Amor von den Amazonen mit Ruthen gejagt. R. der Triumph der Keuschheit mit Gespann von Einhörnern nebst Gefolge von Jungfrauen, deren eine den Amor auf dem Rücken trägt. Viel Goldschmuck. Die Lichter auf den Gewändern immer in der betreffenden

[1]) Vgl. S. 312ff.; Vasari VI, 153; Crowe-Cavalcaselle IV, 18; Waagen, Kl. Schr. 136.

[2]) Vgl. ebenda.

[3]) Diese Gestalt erinnert einigermassen an die Darstellungen gefesselter Kriegsgefangener auf antiken Reliefs und Wandgemälden. Vgl. z. B. Le case di Pompei, Napoli 1854, vol. I, Casa di M. Lucrezio, tav. 5.

Complementärfarbe. Durch Uebermalung vielfach entstellt. Besonders gewaltig die Gestalt der fesselnden Amazone.

Ich gebe diese Beschreibung nach einer gütigst übermittelten Skizze eines englischen Malers. Zugleich wird mir versichert, dass dieses Fresco im Unterschied von dem in Siena verbliebenen entschieden das Gepräge der eigenen Ausführung des Meisters trage. Bez.: LVCAS CORITIVS.

Sammlung des Lord Taunton (früher im Besitz von William Coningham Esqu.):

Martyrium der h. Katharina. Umfangreiche Staffel. G. F. Waagen[1]) sagt hierüber: „Der Gegenstand lieferte dem Künstler die beste Gelegenheit für den lebhaften Ausdruck des Momentanen und die mächtige Darstellung der Leidenschaften, in der er alle seine Zeitgenossen übertrifft. Bewundernswerth ist das ungestüme Herabschweben der beiden Engel im Mittelgrunde dargestellt; die Motive der niedergefallenen Figuren sind höchst kühn und sprechend. Auch der Ausdruck der Dankbarkeit in der Heiligen ist sehr schön. I. V. hält der Henker den Kopf der todten Heiligen empor. Der Ausdruck der Wuth in dem Richter welcher in goldner Rüstung dabei sitzt und in den Umstehenden, besonders in einem alten Manne, ist vortrefflich. Auf der andern Seite liegt etwas Besänftigendes in dem Ausdruck einer Person, die, durch die Glaubenstreue der Heiligen bekehrt, einer andern ihre Gefühle mittheilt, indem sie gen Himmel weist." Crowe-Cavalcaselle (IV, 37) bezeichnen es als „ein treffliches Stück voll Leben und Bewegung und nur wenig und leicht retouchirt".

VERÄUSSERTES

aus der Sammlung Barker, welche im Jahre 1874 versteigert wurde (der jetzige Verbleib dem Verfasser unbekannt):

1) Rundbild der h. Familie[2]) (früher im Besitze des Herrn Metzger in Florenz) mit schönem alten Rahmen. „Maria betet das Kind an, welches z. R. schläft, l. der h. Joseph. Ferne Landschaft." So die kurze Beschreibung von Crowe-Cavalcaselle, während G. F. Waagen, welcher offenbar dasselbe im Auge hat, sagt: „Eine Madonna mit dem Kind auf dem Schoosse." Nach den erstgenannten „ein kühner Wurf von Meistergeschicklichkeit, das den düstern Oliventon Signorelli's vertritt. Der Ueberlieferung zufolge schenkte Lorenzo de' Medici dieses Bild einer Dame aus der Familie Guiducci".

2) S. Georg's Kampf mit dem Drachen, Nach Waagen (Kl. Schr. 141) „sehr geistreich. Die Prinzessin in leidenschaftlicher Bewegung. Einige der vom Drachen getödteten Gestalten sind kühn verkürzt. I. H. mehrere Reiter. Der Ton, wie gewöhnlich, dunkel, die Behandlung sehr breit." Nach Crowe-Cavalcasalle (IV, 37): „Kleines beschädigtes, aber echtes Bild in Signorelli's michelangeleskem Stil."

Die beiden Pilasterbilder jetzt in Dresden.

---

[1]) Kl. Schr. S. 141.

[2]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 7; G. F. Waagen, Kl. Schr. S. 141.

Loreto.

1) Sanctuarium der h. Maria:

Fresken in der Sagristia della Cura[1]), einem achteckigen Raum mit Kuppelwölbung. D. von einem Winkel zum gegenüberliegenden c. 600 Cm. Breite der einzelnen Wandfläche c. 260 Cm. Höhe derselben bis zum Beginn der Wölbung c. 430 Cm. Untere übermalte Hälfte c. 300 Cm. Eine Pforte und ein Fenster. Figuren in Lebensgrösse.

a) Bemalter oberer Theil der sechs undurchbrochenen Wände: α) Auf den 3 Wandfeldern l. 6 Apostel je zu zweien beisammen stehend, mit der h. Schrift in der Hand, lesend oder debattirend, oder mit dem Blick und Gestus freiblickender Beschaulichkeit und Andacht. β) R. im Mittelfelde Christus in einer Mandorla dastehend und mit erhobener Rechten dem ungläubigen Thomas die Wunde zeigend. Auf dem anderen Felde neben der Thüre zwei Apostel, die auf diese Scene bezogen scheinen, indem sie derselben zugewandt sind. Der vordere hält die Hand vor, wie um besser zu sehen. Auf dem dritten Felde neben dem Fenster ebenfalls zwei dem Heiland zugekehrte, der vordere (S. Johannes?) mit aufgeschlagenem Buche in der Linken und dem anderen, erstaunt vorgebeugten, hinweisend.

b) Auf dem Felde über der Pforte die Bekehrung Pauli. Er liegt auf der Erde, den Oberleib halb erhoben mit vorgehaltener Hand emporschauend. R. ein erschreckter dem Beschauer entgegenlaufender Kriegsknecht mit dem Schilde gegen die Erscheinung gedeckt. L. zu Häupten Pauli ein anderer, v. H. gesehen. I. H. drei weitere. Alle in anliegender Söldnertracht mit bunt gestreiften Beinlingen, flachen, hutförmigen Helmen.

c) Gegenüber der Pforte das Fenster. Die Leibungen mit Marmorimitation bemalt. Auf diesem Grunde bemerkt man ein nacktes Figürchen (Faun?) in grotesker Bewegung.

d) Die Wölbungsfelder enthalten α) unten Evangelisten und Kirchengelehrte auf Wolken sitzend in Mandorlen, theils lesend, theils schreibend und die Feder schneidend (der im Bischofsgewand, S. Augustin?). β) Oben in der Verjüngung schwebende mädchenhafte Engel, ebenfalls in strahlenden Mandorlen.

Die Felder der Apostel von einander getrennt durch gemalte, über Eck gestellte Pilaster mit gelben Ornamenten auf schwarzem Grund (die Knäufe mit geflügelten Muscheln). Der untere Fries des Doppelgebälkes mit grotesken Figuren, die in Blätter auslaufen, der obere mit Muscheln und Füllhörnern, grau in Grau. Die Wölbungsfelder durch einfache Streifen geschieden; auf dem Schlussstein das Wappen des Cardinals Girolamo della Rovere, welches auch aussen über dem Eingang angebracht ist. Die Leibung der Pforte enthält graue Ornamente mit zwei Putten, welche dasselbe Wappen halten. Die Marmorschranken unter dem Fenster angeblich von Benedetto da Maiano. Auch die Intarsienschränke mögen

[1]) Vgl. S. 25—28, 75, 87, 88; Crowe und Cavalcaselle IV, 8; Vasari-Lem. VI, 143; Ricci, memorie I, 196; Relazione storica della Sancta Casa, Loreto 1874, S. 87; E. Förster, G. d. ital. K. IV, 249.

florentinische Arbeit sein. — Den Hintergrund, wovon sich die Apostel abheben, bildet blasser Himmel, weil die Landschaft sehr tief genommen ist. An den grandios drapirten Gewändern fällt die häufige Anwendung von Gelb auf; auch die Haare sind mit Vorliebe lichtblond gemalt. Die Kleidung der Engel mit gestrichelten und getupften Goldlichtern. Der Oberleib des Tamburinschlagenden nackt. Diese Figur ist besonders graziös. Neben den gelben Gewändern die grauen von wohlthätiger Wirkung. Das Colorit, soweit wir es nach der Restauration beurtheilen dürfen, muss überhaupt mit der Kraft die Zartheit verbunden haben. Die Durchführung ungemein gediegen, besonders die der Köpfe. Die herrlichste Gestalt vielleicht der Apostel l. neben dem Fenster mit gelbem Mantel und aufgeschlagenem Buch in der Linken, v. V., frei blickend. Der Lesende im Felde daneben, das Haupt zum geöffneten Buche gebeugt, ziemlich ebenso wie S. Herculanus auf dem Altarbilde im Dome zu Perugia. Der r. bei ihm stehende, mit leicht erhobenem Arm herausblickend, erinnert mit dem dicklippigen Munde und der stumpfen Nase an Domenico Veniziano und Pietro degli Franceschi, ebenso besonders an den letzteren (hier und an anderen Gestalten) der üppig derbe Wadenansatz der nackten Beine. An Fra Filippo gemahnt einigermassen das Colorit mit dem vielen Gelb und Graublau. Die Engel mit ihrem zarten Typus und schlanken, gestreckten Wuchse, mit der weichen, gleichsam feuchten, u. verstrudelten Draperie haben bei Manchem, was mit Signorelli's Styl übereinstimmt, doch einen entschieden fremdartigen Anflug. Wenn man an die zarte Gestalt der S. Lucia auf Domenico Veniziano's Altargemälde in den Ufficien denkt, so könnte man vermuthen, dass hier halbvollendete Malereien oder Skizzen von ihm zu Grunde liegen. Diese Annahme liegt um so näher, als ja Vasari[1]) ausdrücklich versichert, Domenico und Pietro degli Franceschi haben an der Wölbung der Kapelle gemalt. Anderseits lässt die Leichtigkeit der Bewegung, das graziöse Schweben doch eher eine spätere Hand vermuthen und zwar am Füglichsten die des Don Bartolomeo della Gatta, von dem wir wissen, dass er in der Sistina dem Signorelli zur Hand ging[2]). Eine Vergleichung der schlanken Figuren auf seinem Bilde des h. Rochus (v. J. 1479) in der Stadtgallerie zu Arezzo, der peniblen Ausführung, der zarten Mariengestalt, der hurtigen Engel, deren Bewegung „etwas Aalartiges" hat[3]), wird diese Hypothese um ein Weiteres rechtfertigen. So wenig sich auch im Allgemeinen die Annahme empfehlen mag, dass ein Bild das Resultat dreier Maler sei, so haben wir hier doch Grund dazu und in der That liesse sich der complicirte Vorgang schon zurechtlegen: Domenico hatte die Skizze zu den Deckenbildern vollendet und mit Hülfe des Pietro degli Franceschi zum Theil ausgeführt, als er c. i. J. 1447 von der Pest verjagt wurde. Dann erhielt Signorelli vom Kirchenrath den Auftrag, die Capelle auszumalen und vor Allem die fragmentarischen Deckenbilder mit Benutzung der Skizze Domenico's zu vollenden. Wie wenig sich Signorelli

[1]) Vasari IV, 19 und 145.
[2]) Vgl. S. 87 und 88.
[3]) Gaye, Carteggio I, 370ff.

in solchen Fällen um den Styl der Vorlagen kümmerte, können wir in Orvieto sehen, wo er sich in zwei Zwickelfresken an die Zeichnungen Fiesole's zu halten hatte. Möglich, dass er als junger Mann in Loreto noch nicht so kühn war; jedenfalls aber liess er es sich nicht nehmen, seinen Styl, seine Anschauungsweise auch in diesen Figuren der Decke zu zeigen; denn, wie gesagt, es fehlt nicht an bestimmten Merkmalen davon. Weil aber doch einmal dieser Theil des Cyklus nicht ganz sein Werk sein konnte, überliess er wohl gerne Vieles, besonders die Ausführung einem Gehülfen und dieser Gehülfe war, wie wir glauben, Don Bartolomeo. — Jedoch wir haben uns auch zu fragen, ob Domenico und Pietro wirklich nur an der Decke malten? Der Raum war nicht gar so gross und auch die Aufgabe nicht. Dass sie während der Arbeit zugleich schon an die Ausschmückung der geraden Wände dachten, Skizzen, Zeichnungen machten, dem Kirchenrath vorlegten und — zur Abwechslung und Erholung von der mühseligen Arbeit an den Volten — diese oder jene Figur gleich auf die Wand übertrugen, dies möchten wir um so eher glauben, als, wie erwähnt, eine Apostelgestalt und Anderes an ihre Typen erinnert. — Von der Richtigkeit der Bemerkung Crowe-Cavalcaselle's (IV, 8), dass die Evangelisten des Fra Filippo in der Pieve zu Prato hier eingewirkt haben, konnte ich mich schlechterdings nicht überzeugen, obgleich ich wenige Tage vorher dort gewesen war. — In der Gruppe Christus und Thomas erblicke ich eine starke Aehnlichkeit mit der von Verrocchio zwischen 1466 und 1483 ausgeführten Erzgruppe an Orsanmichele in Florenz. Signorelli's Christus hat dieselbe Stellung und Haltung; nur steht er nicht erhöht und die linke Hand fasst den Mantel, statt das Unterkleid über der Wunde aufzuziehen wie bei Verrocchio. Auch die Draperie ist im Wesentlichen die gleiche. Einen leichten Unterschied zeigt der Thomas Signorelli's, der eilig herantritt und mit neugierig vorgebeugtem Kopfe [1]) und gebogenem linken Knie die Wunde betastet; doch abgesehen von der grösseren Bewegtheit erinnert doch auch seine Action und Draperie an Verrocchio's Thomas. Auch hier fasst die linke Hand den über die Lenden genommenen Mantel. Die Vergleichung von Alinari's Photographie nach Verrocchio's Bildwerk mit diesem Fresco wird jeden Zweifelnden von der Richtigkeit des Gesagten überzeugen. — Einen quattrocentistischen Holzschnitt, dessen Hauptgruppe Christus mit Thomas entschieden als eine Copie nach dieser Gruppe Signorelli's zu bezeichnen ist, findet man auf dem Titelblatte der „Rapresentatione di S. Tomaso apostolo composta per M. Castellano Castellani, stampato in Firenze appresso alla Badia MDLXI adistantia di Paghoi Bigio". — Keine anderen Fresken Signorelli's haben solche technische Gediegenheit, solchen Ernst der Veranschaulichung. Dieser Cyklus ist vielleicht neben dem Altarbild in Perugia vom streng malerischen Standpunkte als seine bedeutendste Leistung zu bezeichnen. Die sehr erfreuliche Restauration dieser durch Rauch und Staub beinahe unkenntlich gemachten herrlichen Gestalten hat auf Anregung Cavalcaselle's der römische Maler Giuseppe Missaghi ausgeführt.

---

[1]) Das feierliche Zurücknehmen von Haupt und Oberkörper ist charakteristisch für Verrocchio.

2) Hauptschiff:

Deckengemälde [1]), grau in Grau, 26 Propheten und Kirchengelehrte sitzend in Medaillon's. Wohl etwas über Lebensgrösse. Einige erinnern an die beiden Grisaillen über dem Bilde der Maria im Grünen in den Ufficien. Zu einem derselben besitzt Herr Charles Fairfax Murray in Siena die Handzeichnung. Alle restaurirt und übermalt, zum Theil so, dass der gemalte Rundrahmen ein Stück der Figur abschneidet, resp. verdeckt.

Lusignano.

S. Francesco: [2])

Die Thürbilder eines Schrankes, worin sich ein Korallenbaum mit einem Kreuz auf dem Wipfel befand. Verschollen.

Mailand.

Brera (früher in S. Maria del Mercato in Fabriano):

Nr. 304. Madonna [3]). Holz. h. 82 Cm., br. 60 Cm. Maria thronend, v. V., in vergoldetem Kleid und blauem grüngefüttertem Mantel mit goldenen Lichtern, umgeben von einer Cherubimmandorla mit dem nackten Kinde auf dem Schooss, welches nach ihrer rechten Brust greift, indem es zum Beschauer heraussieht. Ihr Mantel auch über den Hinterkopf gezogen. Die Stirn bedeckt von einem Schleierchen. Die Linke hält das Kind fest. Der Daumen der linken Hand, mit der sie sich nach der Brust greift, nicht überzeugend verkürzt. — Ebenmässige Gesichtsbildung von Mutter und Kind. Das Letztere besonders lieblich und trefflich modellirt. Grossartige Draperie des Mantels.

Nr. 306. Geisselung Christi [4]). Holz. h. 82 Cm., br. 61 Cm. Christus, v. V. gesehen, nackt, mit Lendentuch, an eine Säule gebunden, auf der die Statuette eines Königs steht. Vier Strafknechte umgeben ihn (nackt mit buntgestreiftem Lendentuch). V. zwei, l. und r. von ihm, rücklings gesehen, schwingen in mächtiger Bewegung die Geisselstricke, um ihn auf die Brust zu schlagen. R. h. schlägt ihm einer den Rücken, halb v. V., ein vierter zieht mit aufgestemmtem Knie den Strang an, der ihm die Hände h. zusammenfesselt. R. v. ein Jüngling in der anliegenden italienischen Zeittracht, in der Linken den Richterstab auf den Schenkel gestemmt, mit der Rechten ein langes Schwert in die Scheide steckend; Figur halb, Kopf ganz i. Pr. Hinter ihm r. der Kopf eines bärtigen

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 8; V. Murri, relazione storica d. p. t. della Santa Casa, ed. XXIX, Loreto 1874, S. 81.

[2]) Vgl. Vasari VI, 139.

[3]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 36; Pinacoteca d. R. Accad. d. b. a. Milano 1877, S. 62.

[4]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 4; Pinac. d. R. Acc. d. b. a. Milano 1877, S. 63.

Mannes sichtbar. L. i. M. steht ein Jüngling vor dem hohen Piedestal eines Thrones, worauf Pilatus sitzt. Den Hintergrund bildet eine durch Pilaster und Gebälklagen gegliederte, mit Reliefs, Festons und kauernden Atlanten geschmückte Wand. Die Reliefs augenscheinlich antik mythologischen oder heroischen Inhaltes. Auf dem unteren Gebälkstreifen steht: „OPVS LVCAE CORTONENSIS". Den unteren Abschluss des Gemäldes bildet ein Ornamentstreifen mit dem beliebten Motiv symmetrisch angeordneter Füllhornpaare und gerankter Blattcurven. Das Gesicht Christi könnte schöner sein, seine Taille weniger fett; dagegen zeigt sich in den nackten Leibern der Strafknechte eine Verbindung von Kraft und Grazie, von Energie und Massenrhythmus, welche direct an Michelangelo erinnert. Ein draller, elastischer Schwung belebt sie, der in dieser reifen Ausprägung in keinem andern Werke Signorelli's zu finden ist. Ganz prächtig die Gestalt des Schwert einsteckenden Jünglings (r.) in ihrer bequem natürlichen und doch so resoluten Haltung, in ihrer Standfestigkeit und vornehmen Zurücknahme des Oberleibs. Der Mantel und die Kappe des Pilatus mit plastischen Goldbuckeln bedeckt. Diese Gestalt ist misslungen, sowohl in compositioneller als in figuraler Rücksicht. Die Farbe, mit Vorherrschung gelblicher und röthlicher Töne und zäher Consistenz, wirkt warm und saftig. Die Ausführung sehr gediegen.

Ich kann in diesem Bilde nur eine sehr äusserliche Aehnlichkeit mit der Geisslung Christi des Pietro degli Franceschi im Dom zu Urbino erkennen. In der Plastik und Action der Figuren hat es blutwenig damit gemein. Dort sind die Figürchen der Geissler gar nicht besonders energisch und wenig modellirt; auch Signorelli's Christus lässt sich schwerlich mit dem Pietro's vergleichen. Die Stellung der Beine erinnert einigermassen an Perugino. Die Uebereinstimmung mit der Geisselung in Urbino besteht im Räumlichen. Auch dort Pilatus l. auf hohem Richterstuhle und Christus an eine mit einer Statuette bekrönten Säule gebunden. — Bild ersten Ranges. Wahrscheinlich gehören beide Bilder zusammen und bildete die Madonna die Rückseite der Geisslung; denn die Maasse sind dieselben. Vgl. die Stiche in dem Galeriewerk von Mich. Bisi und R. Cironi: Pinacoteca del pal. R. d. sc. ed. a. d. Milano, vol. II; sowie die Photogr. von G. Brogi (Nr. 2680) in Florenz.

Montepulciano.

„*E da Cortona mandò dell' opere sue a Montepulciano*". Vasari VI, 141. Alles verschollen mit Ausnahme der Staffel von S. Lucia in den Uffizien zu Florenz.

Monte a Santa Maria

(vier Miglien von Città di Castello).

„*Al Monte a Santa Maria dipinse a quei signori, in una tavola, un Cristo morto*". Vasari VI, 138. Früher in der Parrocchialkirche jenes Burgfleckens, jetzt verschwunden.

Montoliveto maggiore.

Benedictiner-Kloster bei Chiusuri, unweit von Buonconvento im Sienesischen):

An den Wänden des Kreuzganges eine Serie von vierunddreissig Fresken, welche die Legende des h. Benedict nach den Dialogen des h. Gregorius schildern. Obgleich Signorelli nach der Angabe von Localgelehrten i. J. 1497 vor Sodoma, welcher erst i. J. 1500 nach Siena kam, hier malte, schildern seine Fresken keineswegs den Anfang der Lebensgeschichte von S. Benedict. Will man sich an den folgerichtigen Verlauf der Erzählung halten, so hat man mit Sodoma zu beginnen, welcher in neunzehn Fresken die erste Hälfte der Legende schildert. Die acht (resp. neun) weiteren Fresken sind von Signorelli [1]); die letzten sieben sind dann wieder von der Hand des Sodoma, dessen hiesige Beschäftigung i. J. 1505 durch Urkunden erwiesen ist. Das Schlussbild ist von Sodoma's Schüler Riccio. Die Figuren nahezu in Lebensgrösse.

1) Signorelli's Freskenreihe setzt nach dem durch eine Anekdote ziemlich bekannten Bilde von Sodoma an, das die Verführung der Mönche durch sieben Mädchen schildert, ist aber von diesem getrennt durch das genannte, gegen den Zusammenhang der Legende hier eingeschobene Bild von Riccio. Das erste Fresco von Signorelli hängt nun nach seinem Inhalte doch wohl mit diesem nächsten Nachbarbilde des Sodoma zusammen und stellt die göttliche Bestrafung des Priesters Florentius, des bösen Anstifters der Verführung, dar, wie derselbe, nachdem er, auf dem Söller stehend, die Verführungsscene und den Abzug des Benedict betrachtet hatte, plötzlich mit dem Söller — „*perdurante immobiliter tota domus fabrica*" — niederstürzend, ein jähes Ende nimmt. Für die letztere Annahme spricht die Gestalt eines nackten schwarzen Mannes, welchen zwei Teufel, der eine beim Kopf, der andere bei den Füssen durch die Luft schleppen. Dies scheint der Geist des Florentius zu sein. Ein anderer Teufel haut wüthend mit einem Stocke nach ihm. Weitere Teufel sind mit der Schleifung der Mauer beschäftigt. Einer derselben schlägt wild einherfliegend mit einem Hammer darauf, ein zweiter, auf derselben stehend, mit einem Prügel. Ein dritter, mit Flügeln am Hintern, kommt herbeigefahren und reisst und zerrt einen Stein weg. Ein vierter steht kopfunter mit den Händen auf der Mauer, hält die Beine balancirend in die Höhe und höhnt so verkehrt zu den bestürzten Mönchen hinunter. — An den seltsam ausgerankten Gestalten dieser Teufelchen mit ihren gewundenen Fischschwänzen, Fledermausflügeln und Bocksfüssen zeigt sich nun, obgleich die Darstellung etwas Traumhaftes, Unvollendetes hat, gleichwohl die Einbildungskraft und resolute Energie des Meisters. Man wähnt Balken und Steine fliegen zu sehen. Dagegen ist die Bewegung

[1]) Vgl. S. 93; Vasari VI, 141; Crowe-Cavalcaselle IV, 15, 16; Guida all' archicenobio di M. O. M. Siena 1844, S. 20; Guida art. della città e contorni di Siena, 1863, S. 149; A. Jansen, Leben u. W. des M. Giov. Bazzi, S. 61. Vasari spricht von 11 Fresken, er sind aber nur 9 (resp. 8). Vgl. F. D. Gregorii magni libri quatuor dialogorum, Coloniae MDCX. Lib. II, cap. XIII.

der beiden rücklings geschauten Mönche (r. i. V.) seltsam unreif und verzwickt, ihre Gewandung schlecht und peinlich. — Uebrigens ist das Bild sehr beschädigt.

2) Ebenso das Folgende, die Vernichtung einer Apollobildsäule darstellend, welche in dem alten Heidentempel auf „*mons Cassimus*“ (*Monte casino*) noch von dem „*stulto rusticorum populo*“ verehrt ward. S. Benedetto steht nebst seinen Mönchen in der Mitte, mit den Flammen seiner Beredtsamkeit zum Werke antreibend. Ein jüngerer Mönch blickt staunend nach dem Teufel empor, welcher wehklagend in den Lüften erscheint und „*maledicte non benedicte*“ ruft. Diese Mönchsgestalt muss ehedem von grossartiger Wirkung gewesen sein, während ein anderer z. L. des Heiligen etwas ganz Schlimmes und Verfehltes hat. Die Extremitäten sind meist leichtfertig behandelt. Am besten und zugleich am echtesten signorellesk sind die Gestalten in der Tempelhalle (r. i. M.), welche mit dem Herabziehen der Bildsäule beschäftigt sind.

3) Beim Bau der Klosterwohnungen bemühen sich die Mönche vergebens, einen Stein aus der Erde zu heben. Er bleibt unbeweglich, weil der „alte Feind“ darauf sitzt. Aber S. Benedetto vertreibt ihn durch Gebet, und der Stein wird leicht. Aus Wuth hierüber lässt er eine höllische Flamme, „*fantasticum incendium*“, aus dem Küchengebäude schlagen. Mönche eilen, zu löschen. Der Act der Ausgrabung v. i. d. M., l. beschwörend der Heilige. Im Hintergrund einer Landschaft mit Bergen, Bach, Brücke sieht man eine Gruppe, welche gleichfalls einen Gegenstand aus der Erde gräbt. Dies bezieht sich wohl auf folgende Stelle in Gregor's Dialogen: „*Tunc* (nämlich, nachdem der Stein entlastet und ausgegraben war) *in conspectu viri Dei placuit, ut in eodem loco terram foderent.*“ — Der Maler hat, scheint es, dieses „*eodem*“ nicht so streng genommen. — „*Quam dum fodiendo altius penetrarent, aereum illic idolum fratres invenerunt*“. Dieses Bild zeichnet sich vor allen übrigen durch eine gewisse Harmonie der Composition aus. Die hereinblickende Landschaft ist geschickt zur Vermittelung wie lösenden Erweiterung benutzt. Das Motiv der bogenförmigen Gegeneinanderneigung der Figuren bot sich natürlich wie von selbst aus dem Acte des gemeinschaftlichen Grabens und Steinstemmens. Es wiederholt sich auch wieder bei den hin- und herspringenden Mönchen. Die letzteren, welche in ihrer äusserst hastigen Bewegung an Aehnliches von Botticelli und Ercole Roberti (Grandi) erinnern, sind gut concipirt, wenn schon so Manches in der Draperie und selbst im Anatomischen nicht ganz stichhaltig ist. So erscheinen z. B. die Unterbeine des Mönches, welcher (der zweite von r.) dem Beschauer halb den Rücken bietet, ganz verdreht und unverhältnissmässig verkümmert. Aehnliches an der Gestalt rechts in der Gruppe der drei Steinstemmenden (v.). Diese hat nichts weniger als festen Stand. Die Beinstellung erscheint, soweit man sie erräth, ganz unnatürlich, und die Draperie ist von einer misslichen Hölzernheit und Verschrobenheit. Gerade das Gegentheil ist von den zwei Uebrigen zu sagen, welche durchaus von Stylgefühl und sicherer Beobachtung zeugen. Der zur Linken ist ganz gewaltig. Auch S. Benedetto hat Grossheit, wenn auch hier wieder die eckigen Brüche der Gewandfaltung etwas hölzern aussehen.

4) Der böse Feind stürzt einen jungen Mönch von einer Mauer,

welche erhöht werden soll. S. Benedict heilt ihn durch Gebet. L. i. H. der Mauerbau. Der Teufel, mit Fledermausflügeln an den Füssen, kommt durch die Luft herbeigestürzt und stösst wüthend gegen den Mauerrand. Der Mönch fällt köpflings herunter. Zwei andere, am Fusse der Mauer stehend, fahren in erschrockener Hast auf die Seite. L. i. M. bringen sie den Verunglückten herbei, r. v. wird er von dem Heiligen wieder zum Leben erweckt. I. H. ein Bergthal. — Hier ist das Bedeutendste die gefühlte Gestalt des Ohnmächtigen, dann des Erwachenden. An den beiden auseinanderfahrenden Mönchen unter der Mauer frappirt, mehr als bisher an anderem Aehnlichen, der seltsam verzerrte und verstrudelte Gewandauslauf. Die Färbung, welche überhaupt an diesen Fresken Signorelli's auf alle mögliche Weise gelitten hat, ist hier völlig verdorben. Die Wiese, über welche der Ohnmächtige herbeigetragen wird, ist giftgrün, die Landschaft im Ganzen wesentlich violett, wie in dem vorigen Bilde das Küchengebäude und die Flamme. Glücklicher Weise ist die herrschende Farbe, das gelbliche Weiss der Benedictinerkutten, noch am Besten erhalten.

5) Zwei Mönche nehmen gegen die Klosterregel auswärts eine Mahlzeit zu sich. Heimgekommen, werden sie in dem Heiligen einen Mitwisser finden; denn er sieht auch das Abwesende und Verborgene. — I. V. sitzen die Beiden an einem Tisch. L. schenkt ein Weib Wein in ein Glas. R. trägt ein Mädchen eine Schüssel herbei, ebenso ein blondlockiger Knabe hinter dem Tische. Ein Mädchen i. M. steht am Kamin und scheint zu singen. I. H. eine halboffene Thüre, in welcher die abgekehrte, fasst coquet elegante Gestalt eines jungen Mannes steht. Die Mitwissenschaft Benedict's ist vielleicht durch die Gestalt ausgedrückt, welche (i. H.) von einer Treppe herab nach den beiden Schmausern blickt. Hier ist Manches umbrisch, besonders die Gestalt des schüsseltragenden Mädchens mit ihrem perugineskeu Neigen des Kopfes, seitlich eingedrückten Knie und dem nach U in ornamentale Falten ausflatternden Gewande. Das herbe, hagebüchene Weib (z. L.) mit dem aufgeschürzten Oberrock ist in der Frescomanier von Piero della Francesca gehalten; auch die Figur in der Thüre. Selbst der Vortrag erinnert da und dort an ihn, z. B. an der Hand des speisenden Mönches z. L.: beinahe geometrisch parallele hartendige Striche, welche ein Gefühl von Spröde geben. Dagegen bemerkt man an den wohlerhaltenen Gesichtszügen des andern die freiere Eigenart des Meisters. Die Draperie der Mönchskutten ist hier etwas weicher. — Die äusserste Rechte des Bildes ist stark verkratzt.

6) Verlockung eines Jünglings, von welcher (Cap. VIII, lib. II) in S. Gregor's Dialogen folgendermassen berichtet wird: Derselbe war gewohnt, nüchtern einen Bruder im Kloster zu besuchen. Einmal gesellt sich zu ihm ein Wanderer, welcher in einem Bündel Reiseproviant mit sich trägt und ihn wiederholt zum Essen einlädt. Der Jüngling schlägt es mehrmals aus, lässt sich aber schliesslich, von dem Marsch ermüdet, zu Rast und Labung herbei. Aber im Kloster wird er vor S. Benedetto geführt, welcher Alles im Geiste gesehen hat, und erfährt nun aus dessen Munde, dass er mit dem bösen Feind gegangen sei: *Quid est frater quod malignus hostis, qui tibi per conviatorem tuum locutus est etc.* I. M. wandern die beiden (rücklings gesehen). Der Böse winkt dem Jüngling zu einem Quell. I. H. sieht man sie an eben diesem trinken und sich ein

Brod schneiden. L. i. V. kniet der Verlockte vor S. Benedetto und drei Mönchen. — Das Ganze ist gräulich verschmiert, und nur die Gestalt des unheimlichen Weggenossen, dessen Action so sprechend, dessen Habitus so ächt signorellesk ist, fesselt und reizt noch die Betrachtung. Er hat sich — der Hitze halber, scheint es, — das rechte Bein durch Herabstreifung seiner rothen Hose bis zur Wade entblösst; eine nothgedrungene Erleichterung oder prahlerische Zeitsitte.[1])

7) Besuch des als Gothenkönig Totila verkleideten Schildknappen Riggo. Totila wollte den Heiligen hiermit auf die Probe stellen, ob er wirklich „*prophetiae spiritum*" habe. Benedict aber empfängt Riggo mit den Worten: „*Pone, fili, pone quod portas. non est tuum*" (nämlich Kleidung und Abzeichen des Königs), und so kniet Riggo bestürzt und beschämt vor ihm nieder. I. H. sieht man das Gothenlager, Zelte mit Fahnen und Halbmonden. Totila giebt soeben dem Schildknappen den Auftrag. I. V. kniet er nun, umgeben von martialischem Kriegsvolk, vor dem ruhig und würdevoll dasitzenden Benedict. Hinter diesem stehen vier Mönche. R. i. H. ein Felsthor, durch welches zwei Mönche gehen. — Besonders charakteristisch sind hier die Gestalten der gothischen Krieger, welchen der Maler nach seinem Brauch die bunte, enganschliessende Tracht und den gespreizten Habitus der Söldner seiner eigenen Zeit gab. Die sichere Zeichnung, der starke Sinn für standfeste Körperlichkeit fehlt auch hier nicht, kreuzt sich aber etwas mit der Buntheit der Bekleidung, welche nicht genügend harmonisirt ist. Manches ist hier jedoch auch mit besonderer Rücksicht auf die coloristische Wirkung fleissiger durchgemalt, als an den bisherigen Fresken. So die blaue Jacke der grätschbeinig dastehenden, grimmigen Söldnergestalt i. d. M. — Dass der hinter ihrer rechten Schulter hervorschauende Kopf das Selbstportrait des Malers sei, scheint mir unwahrscheinlich, da er den beiden Selbstportrait's in Orvieto gar nicht ähnlich sieht. — Die eckig bewegte Gestalt des Riggo ist wenig erfreulich; dagegen ist die gestrenge Erscheinung des Heiligen wieder von grossartiger Wirkung. — Einige Söldnergesichter erinnern an Typen der ferraresischen Schule.

8) Besuch des Totila. Benedict weissagt ihm seine ganze Zukunft: „*Multa male facis, multa male fecisti, jam aliquando ab iniquitate conquiesce. Equidem Romam ingressurus es, mare transiturus, novem annis regnans, decimo morieris.*" — L. i. V. auf einer (lilafarbigen) Steinplatte steht Benedict mit drei Mönchen, reicht dem Niederknienden die Hand und erhebt ihn. Hinter Totila, dichtgedrängt die rechte Hälfte des Bildes erfüllend, das kriegerische Gefolge, v. Fussvolk, i. M. und H. geharnischte Reiter mit Eisenhüten und mächtigen Lanzen. Zunächst hinter ihm, seinen Hut haltend, ein junger Knappe, dessen Typus, Haltung nnd weiblich schamhafter Ausdruck wiederum umbrisch gemahnt. I. d. M. des Gefolges steht eine ähnliche Reckengestalt wie auf dem vorigen Bilde, die Beine pathetisch gespreizt, mit beiden Händen die aufgestemmte Hellebarde haltend, den Kopf wild nach dem Heiligen abgekehrt. Das antik wohlgebildete Profil dieses Burschen ist gleichwohl ächt signorellesk, und ich

[1]) Vgl. Kostümkunde von H. Weiss, 2. Abth., S. 608.

kann darin nicht, wie Rumohr [1]), eine Aushilfe Sodoma's finden. Er trägt eine roth- und blaufarbige Jacke mit weissgelbem Saum, rothsammtene Aermel, ein grünes Kopftuch, ein blaues Barett und blau-grün, roth und gelb-braun gestreifte Hosen. Daneben andere in fast coquetten Stellungen, mit bunt zusammengestückelten und gestreiften Jacken und Beinlingen. Die hinter diesen Vordersten hervorschauenden ältlicheren Charakterköpfe haben lionardesken Anflug, welcher sich auch an einigen Köpfen des zweiten Fresco (Sturz der Apollobildsäule) vorfindet. L. i. H. marschirt weitere Mannschaft mit Gefangenen. Die Draperie der Benedictiner ist hier ungleich flüssiger. Das Colorit hat wegen der schreienden materiellen Buntheit der Localfarben, namentlich wegen des vielen giftig verblindeten Blau's etwas sehr Frostiges. [2]) Diese beiden Bilder mit der Soldatesca sind entschieden das Bedeutendste und Originellste, was Signorelli hier geleistet hat. Sie zeigen auch mehr Zeitaufwand als die übrigen, die er in grosser Eile gemalt zu haben scheint oder irgend ein Gehülfe. Auf die Hand eines solchen lassen wenigstens die mannigfachen Fehler und Leichtfertigkeiten besonders in der Behandlung der Extremitäten und die bezeichneten fremdartigen, ferraresisch Gemahnenden wie die perugineskeu Typen schliessen. Auch gegenständlich erinnert Einiges besonders in den vier ersten Fresken an die von irgend einem Ferraresen gemalte Staffel (Nr. 11 in der vaticanischen Galerie), welche die Wunder des h. Hyacinthus darstellt [3]). Es scheint, dass Signorelli nur die Skizzen und Vorritzungen und letztere wohl auch nicht durchgehends anfertigte und das Uebrige, d. h. die Ausführung einem Schüler überliess, welcher theils von den Ferraresen, theils von Pinturicchio Einfluss erfahren hatte. — Einige Skizzen zu diesen Fresken im Louvre zu Paris. — Stich nach der linken Hälfte von Nr. 7 (Besuch des verkleideten Totila) in E. Försters Denkmalen Italienischer Malerei, 1874, Bd. 3, S. 49. Holzschnitt nach zwei Söldnern (Nr. 8) in Dohme's Kunst und Künstler, LIV, S. 13. Holzschnitt nach der Figur des grabenden Mönches (Nr. 3) in K. v. Lützow's Zeitschr. f. b. K., Bd. X, S. 204. Photographieen von P. Lombardi in Siena.

Norcia. [4])

Vasari sagt in der ersten Ausgabe: „*E per la Marca sino a Norcia fece molti lavori de' quali non accade far memoria particolare.*

---

[1]) Ital. Forschungen, B. II, S. 387.

[2]) Das neunte Fresco befand sich an der Stelle, wo jetzt eine Thüre durchgebrochen ist. Ein Stück davon sieht man noch rechts neben derselben: S. Benedetto mit zwei Mönchen erhebt wie beschwörend die Hand. — Ueber der Thüre eine durch Uebermalung sehr entstellte Einsegnung durch einen Bischof, welche gleichfalls Signorelli's Gepräge zeigt.

[3]) Vgl. Crowe u. Cavalcaselle III, 263.

[4]) Möglich, dass dort noch etwas zu finden ist, doch hat der Ort i. J. 1857 sehr durch Erdbeben gelitten.

Orvieto.

DOM, Cappella della Madonna di S. Brizio:

Der Freskencyklus des jüngsten Gerichtes, ausgeführt von 1499 bis c. 1506[1]).

DIE CAPELLE:

An der „cappella nuova", oder, wie sie seit dem 17. Jahrhundert genannt wird, „cappella della Madonna di San Brizio", weil man ein byzantinisches Marienbild dieses Namens ihrem Altar einverleibt hatte, baute man noch i. J. 1411[2]). Der oblonge, leicht zur Trapezform neigende Grundriss hat in der Breite 11,81, in der Länge 14,37 Meter. Die Mitte der letzteren ist durch einen Bogen getheilt, so dass die Decke zwei Kreuzgewölbe bildet. Die Höhe der Kapelle beträgt 13,90 Meter. Die rundbogige Eingangspforte mit stattlichem Gitter ist 9,50 M. h., 4,55 br. Die Pfeiler derselben sind in Ecken mit Zwischensäulchen abgeschrägt; eine Gliederung, deren innere Hälfte sich über den Capitälen im Rundbogen fortsetzt. Die äussere Hälfte ist malerisch ergänzt. Die gegenüberliegende Wand ist mit einem spitzbogigen Oberfenster und zwei stichbogigen Seitenfenstern versehen. Den Raum zwischen denselben nimmt der barocke Hauptaltar ein. In beide Längswände ist zunächst der Portalwand je eine Nische eingelassen In der linken ein Altar, in der rechten das Fresco einer Pietà von Signorelli. Vor der letzteren eine Marmorgruppe desselben Gegenstandes von Ippolito Scalza.

BESCHREIBUNG DER FRESKEN:

Der übrige Schmuck der Capelle ist Werk der Malerei. Die plastisch hervortretenden Gurten der Kreuzgewölbe sind mit Blumen und Früchten auf grünem Grund geziert; daneben ziehen sich Bänder mit Arabesken und Sechsecken hin. Jedes Sechseck mit einem Köpfchen. Dieses Rahmenwerk der Bogenfenster hat noch halbgothischen Charakter und einige der Köpfchen in den Bändern, welche die Malereien Fiesole's einschliessen, sind augenscheinlich von dessen Schüler Benozzo Gozzoli gemalt, wie der Vergleich mit den Gurtenköpfchen in S. Agostino zu S. Gimignano erweist. Dagegen ist alle übrige Decoration signorellesk. So die graugemalten Ornamente und Grotesken auf den Pilastern, Säulchen und Gurten des Portals; der Bogen ist überdies noch mit einem reichen Scheinrahmen versehen, da sich die äussere Hälfte der plastischen Abschrägung in der Wölbung nicht fortsetzt. Als illusorische Basis der grossen Fresken zieht sich ein durch Pilaster gestützter Architrav hin, so dass im Ganzen vierzehn Felder entstehen; davon jedoch zwei durch die

[1]) Vgl. Vasari VI, 142; P. della Valle, Storia del duomo di Orvieto, 1791, S. 208 ff., 319 ff.; L. Luzi, il duom di O. 1866, S. 59—200; G. F. Waagen, Kl. Schr., S. 136—139; Burckhardt, Cicerone, 1869, III, 812; E. Förster, G. d. ital. K. IV, 255—261; Crowe-Cavalcaselle IV, 19—28. Letztere geben eine Beschreibung, die in einigen Kleinigkeiten nicht ganz richtig ist.

[2]) Vgl. P. della Valle, storia del duomo di Orvieto, S. 296.

Wandnischen ganz, zwei zur Hälfte vorweggenommen, zwei durch den Altar verdeckt sind. Den untersten Theil der Wände bildet eine ziemlich hohe Brüstung mit grossartigen Compositionen, Gigantenscenen, Tritonenkämpfen u. dgl. Dieselben sind jedoch gänzlich verwischt und verkratzt, so dass man nur mit den Fingern die eingeritzten Conturen betastend, und mit Zuhülfenahme künstlicher Beleuchtung eine Vorstellung davon bekommen kann. Die Decorationen des Architrav und der Pilaster sind durchweg Grisaillen; dagegen ist der Grund der eingeschlossenen Quadratfelder golden und mit bunten Grotesken bedeckt. Die zahlreich eingefügten Bildchen bestehen theils aus bunt gemalten Idealportraits grosser Poeten, theils aus grau in Grau gemalten Schilderungen, welche den Dichtungen derselben entnommen sind.

Um die gegenständliche Deutung der Bilder hat sich Luzi mit grossem, beinahe peinlichem Fleisse verdient gemacht. Bisweilen liest er Dinge heraus, an welche der Künstler schwerlich gedacht hat. Es fehlt ihm einigermassen der malerische Gesichtspunkt, er nimmt die Bilder zu stofflich, zu factisch. Doch trug gewiss auch eben diese Eigenschaft Vieles zur Entzifferung dunkler Partieen bei. Ich halte es nicht für meine Aufgabe, ebenso minutiös auf Einzelheiten Rücksicht zu nehmen. Damit die Umständlichkeit der räumlichen Orientirung vermieden werde, will ich mich im Folgenden auf die Nummern und Zahlen der beigefügten Pläne berufen.

Gleichsam als Exordium der christlichen Idealgeschichte überhaupt, deren Ende er zu schildern hatte, malte Signorelli in die rechte Nischenwand (ϱ^1) eine Pietà. Der nackte, mächtig geformte Leichnam des Herrn liegt, halb dem Beschauer zugewendet, mit Kopf und Oberkörper im Schoosse seiner schmerzvoll dasitzenden Mutter. R. von ihr kniet Magdalena und küsst seine Hand. Im Hintergrund ein Sarkophag mit dem Relief der Grablegung (nackte Gestalten). Zu beiden Seiten dieser Scene als „*fuor d' opera*" stehen zwei Heilige: R. Petrus Parens, Patron von Orvieto, in einen mit Hermelin gefütterten Mantel gehüllt. Eine Hermelinkapuze bedeckt sein Hinterhaupt, worauf man einen Hammer wahrnimmt, das Instrument seines Martyrium. L. Faustinus, ebenfalls Patron von Orvieto, Hals nnd Handgelenke von einer Schnur umschlossen, Zu seinen Füssen der Mühlstein, womit er ertränkt wurde. Auf das Uebereinstimmende dieser Composition mit der Pietà im Dom zu Cortona haben wir bereits hingewiesen[2]). Das Relief der Grablegung auf dem Sarkophag mahnt, wie auch C. v. Pulszki[3]) hervorhebt, an eine Stelle in L. B. Alberti's Bücher über die Malerei: „*Lodasi una storia in Roma nella quale Meleagro morto portato adgrava quelli che portono il peso et in se pare in ogni suo membro ben morto; ogni cosa pende, mani, dito, e capo; ogni cosa cade languido, cio che ve si dà ad exprimere un corpo morto*"[4]). Einige Aehnlichkeit mit diesem Sarkophagbildchen Signorelli's hat eine Skizze Raphael's in Oxford. — Ueber dem Bilde zwei Krag-

[1]) Zur Orientirung über die räumliche Disposition der Gemälde vgl. die Buchstaben und Nummern in den beigefügten Plänen.

[2]) Vgl. S. 254.

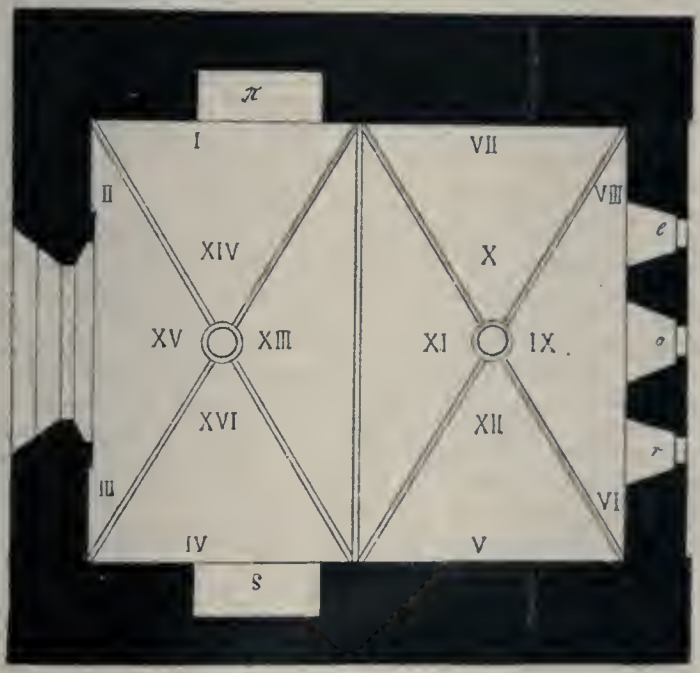
[3]) Beiträge zu Raphael's Studium der Antike, Leipzig 1877.

[4]) Vgl. H. Janitschek, Quellenschr. XI, S. 113 u. S. 238, 239. Vgl. u. A. P. Righetti, Descr. del Campidoglio, Roma 1833, tav. CLXXI.

steine, auf welchen früher das Armarium mit den Gebeinen des hl. Parens („*i corpi sancti*“) ruhte.

In der linken Leibung des Bogens ein Rundbildchen (Grisaille), welches den Tod des hl. Parens[1]) darstellt. Einer packt ihn an der Gurgel und hält ihn fest, ein Anderer schwingt den Hammer gegen ihn.

Das Rundbildchen (Grisaille) in der rechten Leibung schildert S. Faustin's Tod: Eine Brücke, durch deren Bogen der Tiber strömt. Drei Häscher sind eben daran, Faustin hinabzustossen. An seinem Halse hängt der



Mühlstein. Neben ihnen steht eine Gestalt mit weitem Mantel, muthmasslich der überwachende Richter. Füsse und Kleider einer Frau (S. Flora oder Lucilla) sind über dem Strudel noch sichtbar, darüber ein köpflings herabfallender Mann (S. Simplicius[2]). Auf dem als blattförmige Console gemalten Schlusssteine dieses Bogens ist die herculische Figur einer Judith

[1]) Im J. 1199 von Innocenz III. zum governatore von Orvieto ernannt, war er den blutigen Kämpfen, welche im Carneval entbrannten, scharf entgegengetreten. Jedoch seine Gegner, häretische Manichäer, reizten das Volk zum Ungehorsam. Da liess Parens die Thürme brechen, von welchen herab die „grandi“ das Volk verwundet hatten. Nach einem kurzen Aufenthalte in Rom kehrte er den sichern Tod vor Augen nach Orvieto zurück. Bald darauf in einer Mainacht wussten sich die Manichäer seiner zu bemächtigen; sie schleppten ihn vor das Thor in eine Lotterhütte und tödteten ihn mit Hammerschlägen und Dolchstichen. Vgl. Luzi, S. 198.

[2]) Vgl. Luzi, il duomo d. O. S. 199. Anm. 1.

nicht zu übersehen, welche nackt dasteht, das gezückte Krummschwert in der Rechten und das Haupt des Holofernes in der Linken. In der gegenüberliegenden Wandnische (λ) mögen sich wohl gleichfalls Malereien befunden haben, jetzt sind keine mehr aufzuweisen.

Wir gehen über zu den grossen Fresken.

Linke Wand.

Nr. I. Herrschaft und Sturz des Antichrist. Gruppe r. i. V., bis über die Mitte des Bildes nach Links ausgedehnt: Der Antichrist (in gelblicher Tunica und violettem Mantel) predigt dem Volke. Sein heuchlerisches Gesicht zeigt den in's Gemeine übersetzten Typus Christi. Er neigt sein sein Ohr zum Teufel, welcher, von den Zuhörern ungesehen, dicht hinter ihm steht und ihm einbläst[1]). Als Erhöhung dient ihm ein Piedestal, welches das Relief eines nackten, auf einem zügellosen Pferde hinstürmenden Mannes schmückt. Davor sind als Lockmittel allerlei Kostbarkeiten ausgeschüttet: Becher, Muscheln, silberne Becken, Vasen, aus denen Münzen hervorquellen. L. und r. das Publikum, einige andächtig aufschauend nach dem Redner, andere feilschend und disputirend; darunter auch Pfaffen und Weiber. Die Trachten dieser Leute sind sehr mannigfaltig, zum Theil auch orientalisch. Die meisten Gesichter haben Portraitcharakter. Eines könnte Dante vorstellen. Vasari sagt: „Luca stellte in dem obengenannten Werke viele seiner Freunde und sich selbst nach dem Leben dar: Den Niccolò, Paolo und Vitelozzo Vitelli, Giovan Paolo, Orazio Baglioni und andere, von denen man die Namen nicht kennt". Es ist wahrscheinlich, dass die letztgenannten gerade unter diesen Gestalten zu suchen sind; denn die übrigen Malereien lassen nirgends ihre Personen vermuthen[2]). — Gruppe l. i. V.: Ein rücklings Daliegender wird erdrosselt. Der Henker tritt ihm mit dem Fuss auf die Wange und zieht zugleich den Strick an. Umher liegen mehrere Märtyrerleichen. Dabeistehend zur äussersten Linken des Gemäldes Signorelli und Fiesole als fuor d' opéra. Signorelli, welcher sich dem Betrachter zuwendet, gleicht hier seinem Selbstportrait, das sich jetzt im Domarchiv befindet, nicht vollkommen; dennoch ist die Aehnlichkeit gross genug, um ernstlichen Zweifel an der herkömmlichen Ansicht zu verhindern. Luzi macht aufmerksam, dass Haltung und Standort einigermassen an eine ähnliche Portraitgestalt im Bilde der Kreuzigung Petri erinnern, welches Filippino Lippi in der Brancaccikapelle zu Florenz gemalt hat. — Der neben Signorelli stehende Mönch, welchen die orvietanische Tradition als Fiesole bezeichnet, ähnelt in der That dem Portrait desselben. Beide Figuren sind schwarzbekleidet. — Gruppe r. i. M.: Ein Häuflein Getreuer Christi I. d. M. ein dicker Mönch mit aufgeschlagenem Buch. Vor ihm ein Jüngling, welcher an den Fingern zählt. Ein Anderer weist zum Himmel. Sie scheinen auf Grund der biblischen Prophezeihungen den Tag der himmlischen Rache

[1]) Aehnlich in der S. 170 erwähnten Miniatur des vaticanischen Manuscriptes.

[2]) Eine Vergleichung der Bildnisse der Vitelli und Baglioni in Città di Castello, Perugia und im Corridor der Ufficien zu Florenz (Nr. 212, 187, 188) mit den betreffenden Köpfen auf Alinari's Photographie von Signorelli's Fresco könnte vielleicht Klarheit bringen.

zu erwarten. — I. d. M. des Hintergrundes: Wiederbelebung eines Todten. Der Erweckte (auf einer Bahre) neigt sich halb aufgerichtet mit gefalteten Händen dem beschwörenden Antichrist entgegen. Dabei erstauntes, erschüttertes Volk in sehr lebhaften Bewegungen. — R. i. H.: Der Antichrist (auf einem Piedestal) lässt die Enthauptung zweier Greise, vermuthlich des Elias und Henoch, vollziehen. — L. i. M.: Sturz des Antichrist und Zerschmetterung seines Heeres. Der strahlenumgebene Engel Gottes fährt herab und schwingt das Schwert gegen den Antichrist, welcher köpflings vom Himmel saust. Unter ihm, durcheinander irrend und niederstürzend, die von rothen Blitzen getroffene Soldatesca desselben. Den Schauplatz dieser Vorgänge bildet ein kahles Feld. L. i. H. bemerkt man eine Stadt, r. einen Palast, dahinter einen Berg. In der Stadt können wir Jerusalem oder Babylon vermuthen, in dem Palast „den Tempel des Herrn", jetzt entweiht als Residenz des Antichrist oder den babylonischen Thurmbau. Die Architectur desselben bildet mit ihren Vorhallen ein Kreuz. Die letzteren antikisirend mit korinthischen Säulen und niederem Giebeldach. Der Kernbau, noch eins so hoch als diese, in zwei Stockwerken mit Wandsäulen, dazwischen Fenster und Nischen. Das Gebälk des zweiten Stockwerkes mit stark ausladender Verkröpfung. Ueber diesem Mittelbau erhebt sich noch eine römisch gemahnende Rotunde in zwei Geschossen. Das erste mit offenen Arcaden und Geländer über dem Architrav, das zweite als Abschluss in schmälerer Form und mit blinden Wänden. Beide Geschosse wie der untere Theil mit Wandsäulen. — Uns Modernen könnte diese Achitectur wie ein Theater erscheinen. — In den Vorhallen[1]) schreiten schwarze martialische Kriegsknechte mit Spiessen auf und ab. Ein Gefangener wird vorüber transportirt. Auf dem flachen Dache des quadratischen Mittelbaues befinden sich zwei (kaum mehr erkennbare) Gestalten, welche über die Brüstung herabsehen. Manches ist beschädigt. Einige Soldaten in der Mitte des Hintergrundes sind verwischt, ebenso zwei Bäume. Das Ganze, derb farbig, mit vorherrschend schweren Schatten und etwas häufiger Hebung durch Gelb, erreicht doch eine satte Wirkung. Die umbrischen Goldbuckel sind reichlich vertreten, so in der Glorie des Engels, auf Gewändern, an den Säulencapitälen und besonders auf dem Berge, welcher hinter dem Tempel den Horizont bildet.

Portalwand.

Nr. II. Fresco r. vom Thor: Erste Anzeichen des Weltuntergangs. Während die Blutgräuel noch fortdauern, tritt ein zerstörendes Erdbeben auf. Der Himmel verfinstert sich und zeigt wunderliche Gestirne. Das Meer stürmt heran. — V. harrendes Volk, gewaffnete Jünglinge und ernste Greise, theils bange staunend, theils fromm gefasst. L. eine Sibylle in fremdartiger Kleidung mit einem aufgeschlagenen Buch und der Prophet David im Turban, welcher wahrsagend nach dem Himmel weist[2]). — I. M. bestürzte Menschen vor einem zusammengebrochenen Prachtbau. Dabei

[1]) Luzi (S. 73) nimmt an, dass der Maler hiebei die Stelle in der Apokalypse (XI, 2) im Auge gehabt habe. „Aber den innern Chor des Tempels wirf hinaus und miss ihn nicht; denn er ist den Heiden gegeben; und die heilige Stadt werden sie zertreten zween und vierzig Monden."

[2]) Vgl. S. 171,. Anm. 1.

ein erschrocken wegspringendes Mädchen in etwas verschrobener, unvermittelter Bewegung[1]). — In der Tiefe des Bildes Soldaten mit zwei Gefangenen. Der eine mit zurückgebundenen Händen daknieend, der andere nackt an einen Baum gefesselt. Hinter dieser Gruppe eine Stadt in

der Brandung des aufschäumenden Meeres. Die Meereswellen in phantastisch aufschwellenden Curven mit Schiffen. Am dunkelroth überzogenen Himmel stehen grosse ringartige Sonnen und so eben scheint der Feuerregen zu beginnen.

Nr. III. Fresco l. vom Thor: Der Feuerregen, personificirt von vier Dämonen mit Fledermausflügeln, welche wild in der Luft herumschiessen. Die blutigen Wetterstrahlen scheinen von ihnen theils mit vollen Backen herabgeblasen, theils aus den Händen herabgeworfen zu werden. Unten die verzweifelten Fulminati über die brennende Erde hinflüchtend. Ein Theil derselben stürzt in dem Vordergrund heraus dem Beschauer entgegen. Angstvolles und flehendes Emporblicken, schützendes Vorhalten der Hände, durcheinanderliegende Todte, zusammenbrechende Mütter, welche ihre Kinder mit eigenem Leibe decken; diese Motive benutzt der Maler reichlich, um die Schrecken der Stunde lebendig zu schildern. Es sieht fast aus, als ob hier Signorelli, wenn nicht irgend ein antikes Relief des Unterganges der Niobiden, so doch die antiken Dichtungen hierüber zum Vorbild genommen hätte. Boccaccio erzählt im fünften Buch seiner genealogie deorum diese Sage umständlich, indem er sich auf Ovid,

[1]) Ziemlich ähnlich eine der beiden Nymphen, welche Luna's Wagen ziehen, in einem Decken-Medaillon der von Perugino und seinen Schülern ausgemalten Rathshalle der Wechslergilde in Perugia.

Statius, Cicero, Homer u. A. stützt. Auch bei Ovid deckt Niobe das letzte übrige Töchterchen mit ihrem ganzen Leib. I. M. bringt Signorelli zwei Mütter in dieser angstvoll schützenden Haltung und mit schmerzvoll emporgerichtetem Gesichte an[1]).

Beide Fresken der Portalwand (II und III) sind von einem gemeinsamen Prachtbogen umrahmt, dessen Ornamentik durch Medaillons mit Köpfen unterbrochen und dessen cassettirte Leibung perspectivisch gemalt ist. Dieselben stehen auch sachlich vermöge des oben durchgehenden Bluthimmels in fliessendem Zusammenhang. Anderseits sind sie aber wieder decorativ geschieden durch fünf Putten über dem Portal. Einer steht aufrecht i. d. M. und hält das Domwappen[2]) in die Höhe. Zu seinen Seiten kauern je zwei andere, welche an Bändern eine schwarze Tafel über die äusserste Einfassung des Thores hängen. Diese beiden Fresken sind, von wenigen Einzelheiten abgesehen, ziemlich gut erhalten. Die vielen bunt gestreiften Beinlinge der Gestalten i. V. wirken sehr stark. Die locale Deutlichkeit steht überhaupt mit der Dunkelheit des Himmels in ziemlichem Widerspruch. Trefflich das unmittelbar wirkende Herausstürzen der flüchtenden Gestalten.

Rechte Wand.

Nr. IV. Auferstehung des Fleisches. Oberer Theil: Die beiden Erzengel, Gestalten von dämonischer Grossheit, in einigem Abstand von einander, mit gespreizten Flügeln, auf Wolken stehend, blasen das Gebot des ungeheuren Augenblickes auf die Erde herab. Ihr Körper leicht bedeckt von wallendem Gewand, an ihren Posaunen weisse kreuzgeschmückte Fahnen. Aus den Wolken, halb versteckt, halb frei herumflatternd, blicken freundliche Putten hernieder. — Unterer Theil: Die Auferstehenden und Auferstandenen. Der flache, sehr abstract behandelte Plan scheint die Glieder wie Gummi zu umfassen und sich dicht hinter denselben wieder zu verschliessen. Die Gestalten sind nackt und von derber Reife, einige mit übergemaltem Lendentuch, das aber nicht allerorten Farbe gehalten hat. Nur ein geringer Theil besteht aus Skeleten. Die Meisten sind bereits hervorgelangt und stehen erwartungsvoll da. Eine mikrologische Beschreibung könnte in dieser beiläufig fünfzig Köpfe betragenden Versammlung etwa neun Gruppen unterscheiden. Der Vordergrund enthält mit einer einzigen Ausnahme lauter nur halbsichtbare gebückte Gestalten, welche im Entstehen begriffen sind und sich theilweise hiebei unterstützen.[3]) Zu äusserst r. steht ein Häuflein von Gerippen, dabei ein Mann, welcher

[1]) Vgl. K. B. Stark, Niobe und die Niobiden, 1863, S. 8ff.

[2]) Eine runde Scheibe mit einem Kreuz. In den vier Winkeln zwischen den Armen desselben die Buchstaben: O. P. S. M. = Opera Pia Sanctae Mariae.

[3]) Zuvörderst gegen die Mitte eine mit beiden Armen aufgestützte Gestalt, deren linker Fuss noch bis zum Knie in der Erde steckt. Man hat in derselben schon eine Nachahmung des sterbenden Galliers erblicken wollen, womit sie eine nur ungefähre Aehnlichkeit hat. — Zeit und Ort der Auffindung jener Statue ist unbekannt. Sie befand sich früher in der Villa Ludovisi, bis sie von Clemens XII. angekauft und in das capitolinische Museum gebracht wurde. — Zwei Gruppen weiblicher Gestalten erinnern an die antiken drei Grazien. Nachahmungen derselben finden sich schon früh in der italienischen Renaissance, so u. A. in dem unter Pietro degli Franceschi's Einfluss entstandenen Freskencyklus im Palazzo Schifanoia zu Ferrara.

sich eben im Stadium der Fleischbekleidung zu befinden scheint; denn er ist schneidend mager. Die meisten Gestalten sind aufschauend dargestellt mit erstaunt abstehenden Armen und gespreizten Fingern. Einige umarmen sich. Schrecken oder böses Gewissen malt sich eigentlich in keinem Gesicht; dagegen vorherrschend Sehnsucht, stilles Harren, Freude. — Besonders schwungvoll behandelt sind drei Gestalten l. im H., welche mit erhobenen Armen jauchzend emporstreben. Eine derselben hat in ihrer Bewegung etwas Hüpfendes, Orchestisches, wie in einem Vorgefühle des Sieges über die Erdenschwere. Man vergleiche die Stelle bei Dante:

Quale i beati al novissimo bando
Surgeran presti ognun di sua caverna
La rivestita carne alleviando.[1])
Purg, 30, 13.

Dies Fresco hat namentlich i. d. M. stark gelitten. Einige Figuren sind hier von den aufgebrochenen Spuren eines zugemauerten Fenstergewölbes[2]) durchschnitten. — Die Putten hat der Maler farblos gehalten, vermuthlich, um die Zusammengehörigkeit ihrer Personification mit dem Substrate der Wolken nicht allzusehr aufzuheben. Das Ganze al scurzo mit der cassettirten Leibung eines Bogens umgeben, der Himmel, wie die Cassetten, mit goldenen Buckeln bedeckt. So auch beim folgenden Fresco.

Nr. V. Sturz der Verdammten und ihre Ergreifung durch die höllischen Dämonen. Oberer Theil: R. die drei Erzengel im Harnisch mit Flügeln und beflügelten Helmen. Zwei ruhig dastehend. Der eine derselben stösst das Schwert in die Scheide, der andere mit auf die Lende gestütztem Scepter macht eine Geberde, welche halb aussieht wie Theilnahme mit den Verfluchten, halb wie Beschwichtigung des finsteren Genossen. Der dritte Erzengel zieht zornig vorspringend gegen einen Teufel vom Leder, welcher sich anstvoll flüchtet. Neben ihm ein anderer Teufel, ein Schwert in den Händen, niederfahrend. Unter diesen beiden stürzen köpflings zwei Opfer. In der Mitte des Bildes fliegt ein Teufel herab, welcher sich ein schönes Weib rittlings auf den Rücken genommen und ihre Arme mit höhnischer Zärtlichkeit um seine Schultern gezwungen hat. — Unterer Theil: Ein entsetzliches Getümmel. Die Teufel in voller, wilder Arbeit, ihre Opfer zu knebeln und hinwegzuschleppen. Inmitten des Haufens bläst einer das höllische Signal in eine Muschel. I. V. liegt ein Weib auf der Brust; ein Teufel hat ihr den Fuss auf den Kopf gestemmt und zieht den Strick an. L. neben ihm wird ein Knieender mit Händen gewürgt, dessen eines Bein von einer (jetzt verblassten) Schlange umwunden ist. R. i. V. hat ein sich abwendender Teufel (mit einer geflochtenen Kopfbinde und schlangenähnlichem Haar) in grandioser Bewegung den Kopf eines Mannes niedergestemmt. Die Motive des Tragens und Schleppens, des Hauens und Beissens[3]), der grässlichen Umarmung

[1]) Luzi citirt die andere Lesart: „La rivestita voce alleluiando", welche mir zu dieser Gruppe nicht so gut zu passen scheint.

[2]) Die in den Urkunden erwähnte „finestra murata". Vgl. S. 100, 298 (Z).

[3]) Zum Theil ziemlich analog mit der pisanesken Reliefdarstellung dieses Vorganges an der Domfaçade. — Die Motive der Umklammerung und Emporhaltung des Opfers stehen wohl auch in Zusammenhang mit der beliebten Darstellung des mit Antäus ringenden Hercules (vgl. Bartsch XIII, 405, 22; Pass. V, 49, 1 u. A.).

sind reichlich ausgenutzt. Diese Unseligen werden mit Vorliebe so getragen, dass die Füsse in die Höhe ragen. Doch auch der Sitz rittlings auf den Schultern kommt vor wie bei Dante:

E vidi dietro a noi un diavol nero
Correndo su per lo scoglio venire.
Ahi quanto egli era nell' aspetto fiero!
E quanto mi parea nell' atto acerbo,
Con l'ale aperte, e sovra il piè leggiero!
L'omero suo, ch'era acuto e superbo
Carcava un peccator con ambo l'anche,
Ed ei tenea de' piè ghermito il nerbo.
Inf. 21, 29—36.

Denn einen schwarzen Teufel nahm ich wahr,
Herlaufend auf der Kippe nach uns beiden.
Ha, wie so grimmig, wild sein Ausseh'n war,
Wie graus sein Thun, als er auf flücht'gen Haken
Kam hergerannt mit off'nem Flügelpaar
Die Schulter, die aufragte wie ein Zacken,
Belud ihm rittlings ein Verdammter schwer,
Dess Fersensehnen fest er schien zu packen.
Notter.

Dante spricht auch von dem Schlagen mit der Knute, welches Signorelli häufig darstellt:

Cosi parlando il percosse un demonio
Della sua scuriada, e disse: Via,
Ruffian, qui non son femmine da conio.
Inf. 18, 64—66.

Hier kam ein Teufel auf ihn einzuhauen
Mit seiner Geissel, rufend: „Kuppler, fort!
Auf diesem Weg sind keine feilen Frauen."
Notter.

Die Gesichter dieser Unholde haben etwas Plebejisches, Gaunerhaftes. Ihre sehnigen Körper spielen in giftigen Verwesungsfarben. Einer hat einen grünen Hinteren, ein anderer violette Hüften, dieser ist ganz grün, jener bläulich. Die Lenden sind meist von einem schurzartiges Fell umgeben; die Köpfe theils wild behaart, theils kahl und mit Hörnern versehen. Die Mehrzahl ohne Flügel. L. schlagen die Flammen des Qualenfeuers hervor, in welches die Leiber der Verdammten mit schrecklichem Geschäftseifer wie Scheiter und Balken hineingeworfen werden. — Das Incarnat der Verdammten stark bräunlich und ziegelröthlich. Die wild erhabene Gestalt des ausschreitenden Teufels (v.), welcher den Kopf des Verdammten niederstemmt, ähnlich auf der ferraresischen Staffel in der vaticanischen Gemäldegalerie (Nr. 11), welche die Wunder des h. Hiacinth schildert, einem bekleideten Knecht, der einen Wasserkübel schwingt.[1]) Der Erzengel aber, welcher das Schwert in die Scheide stösst, sehr ähnlich einem Ritter, welcher sich auf den nach Zeichnungen des A. del Pollaiuolo ausgeführten Webereien in der Sakristei des Baptisteriums zu Florenz und im Stiche des Kampfes der beiden Centauren[2]), den man eben demselben zuzuschreiben Grund hat. Die fünf gewaffneten wehrhaften Engel, welche auf dem halb giottesken, halb altsienesischen Fresco des jüngsten Gerichtes[3]) im Campo Santo zu Pisa Wache halten und Selige und Verdammte scheiden, sind Gestalten, welchen die Erzengel Signorelli's durchaus, wenn auch in längerer Linie der Abstammung, verwandt erscheinen.

---

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle III, 263.
[2]) Vgl. Ottley I, 447.
[3]) Früher dem Orcagna zugeschrieben. Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 24.

Fensterwand.

Rechts Nr. VI. Die Hölle. Unterer Theil: V. ein russiger Teufel, welcher einen Mann peitscht, indem er ihn mit der Linken am Schopfe hält und ein Knie auf seine Lende stemmt. — Hinter ihm ist Minos[1]), der Richter des infernalischen Einganges, sichtbar, den langen Schweif um die Hüfte geschlungen und einen Dreizack in der Rechten. Mit der Linken ertheilt er einem Teufel, der einen Daknieenden am Kopfe fasst, einen Befehl. Dahinter sehen aus einer Erdspalte einige wehklagende Köpfe hervor. Letzteren und auch der Gruppe des Minos fehlt die Evidenz, so dass die Anschauung leicht darüber hinwegsieht. — I. M. harren am Ufer des „fahlen Moorbaches" Acheron fünf verzweifelte Gestalten, darunter einer, welcher in seinem Grimme ein freches Hohnzeichen gegen den Himmel macht. Es ist der Pistoiese Vanni Fucci, dessen Gebahren im Inferno Dante schildert (25, 1):

> Al fine delle sue parole il ladro
> Le mani alzò con ambedue le fiche,
> Gridando: togli, Dio, che a te le squadro.

Charon[2]) mit weissem Bart, umgeben von einem Feuerschein, rudert soeben zu dieser Gruppe heran. I. H. dem Ufer entlang rennen in rasendem Lauf mit ringenden und geballten Händen die Thatlosen[3]) einem Teufel nach, welcher eine Standarte trägt. Den Horizont schliessen die rauchenden Höllenberge ab. Diese Schaar der Thatlosen, voll Feuer, wild phantastisch, ist eine rechte Probe von Signorelli's Geist. — Oberer Theil. Auf leichten Wolken stehend zwei Erzengel, einer gewappnet in ruhiger Haltung, die Hände auf das Schwert gestützt, der andere in leichtem Gewande, jedoch mit gezücktem Schwerte. Beide mit Wadenschienen und nackten Knieen. Sie blicken mitleidig und doch unerbittlich zur Stätte der Qualen hernieder.

Linke Wand.

Nr. VIII. Begrüssung und Krönung der Auserwählten. Oberer Theil: Der Wölbung des Bogens entsprechend sitzen in stufenförmiger Reihenfolge neun Engel auf Wolken, die Laute, das Tamburin, die Geige spielend. Zweie stimmen ihr Instrument. I. d. M. zwei Herabschwebende, Blumen streuend. Alle mit weiten, faltigen Gewändern bekleidet. — Unterer Theil: Die gedrängte Schaar der Seligen, theils brünstig emporblickend, theils sich glücklich untereinander betrachtend. Sie empfangen die Krone des Lebens von sanften Engeln, welche eben herbeifliegen, oder auf herabgesenkten Wölkchen unter ihnen stehen. Gegen R. zwei Knieende; der eine wird getröstet, der andere emporgerichtet. Die Meisten haben ein Lendentuch um. Einige fallen auf durch ein anschliessendes Kopftuch (Leichenhaube?). Das Fleisch ist hier draller behandelt als im Uebrigen und gibt bei aller Andacht doch ein sehr derbes Bild der Seligkeit. Die Annäherung der Engel ist unklar und ungelenk behandelt. Im Gedränge

---

[4]) Dante, inf. 5/4—12.
[5]) „ „ 3/109.
[6]) „ „ 3/63: „A Dio spiacenti ed a' nemici sui."

der Seligen nimmt man einige herrenlose Beine wahr. Ueber den Häuptern und auf den Flügeln der Engel und in den leeren Zwischenräumen des Himmels sind eine Menge Goldbuckelsterne angebracht, welche den Blick abhalten, sich näheren Nachweis über fragliche Partieen zu verschaffen. Zu Aeusserst r. steht ein Jüngling und ein Mädchen; Letzteres sehr ähnlich der Nymphe in der „Schule Pans" zu Berlin.[1]) Beide deuten, wie der linke über ihnen stehende Engel, hinüber zu dem Himmelspfade und bilden so auch den formellen Uebergang zur Fortsetzung der Handlung im Fresco der

Fensterwand.

Nr. VIII (l. vom Altar). Hinweisung der Auserwählten. Oberer Theil: Engel die Laute, den Psalter spielend, Blumen streuend. Einer schwebt vorgeneigt mit ausgebreiteten Armen herab. — Unterer Theil: Selige, heftiger bewegt, aufstrebend. Ihnen beigemischt emporweisende Engel. Ueber dem Seitenfenster ist der Oberleib eines Mannes mit Kopftuch sichtbar, der, höher als die Uebrigen, bereits zu schweben scheint. Doch ist dies immerhin problematisch.

Die Deckengemälde

stellen den Himmel selbst dar, personicativ repräsentirt durch die zu Gerichte sitzenden himmlischen Autoritäten: Christus, die Engel, Heiligen, Apostel, Erzväter, Kirchengelehrte, Propheten, Märtyrer. Die Figuren, welche durchgehends auf Wolken sitzen, sind im Anschluss an die zusammenlaufenden Gurten pyramidalisch aufgebaut. Die Senklinien des Gewölbes bilden zugleich die perpendiculären Richtungslinien derselben.

Nr. IX. Christus in einer runden Glorie thronend mit der Weltkugel auf dem linken Knie, die Rechte zur Urtheilsfällung erhoben. Zu seinen beiden Seiten halbwüchsige Engel, andächtig knieend. Zu Aeusserst in den Winkeln je einer, welcher in die Posaune bläst. Fresco von Fiesole und dessen Schüler; ebenso das Folgende:

Nr. X. Chor der Propheten; Jakob, Moses, Johannes d. T., David, Jesaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel, Hosea, Amos, Joel, Obadja, Sacharja, Habakuk, Jona, Meleachi.

Die beiden übrigen Fresken dieser Hälfte des Kreuzgewölbes (IX u. X) sind wie alle übrigen von Signorelli ausgeführt, aber noch nach Zeichnungen Fiesole's. Von dem Styl des letztern ist jedoch wenig wahrzunehmen, sie unterscheiden sich von den vier Fresken der zweiten Kreuzwölbung, welche er nach seinen eigenen Zeichnungen gemalt hat, nur durch einen geringeren Grad von Lebendigkeit; ihre Formenbehandlung ist durchaus signorellesk.

Nr. XI. Die Engel mit den Zeichen des jüngsten Gerichtes. Acht Engel in der Mitte stehend. Fünfe davon halten die „*signa judicium indicantia*": das Kreuz, die Säule, den Schwamm, die Dornenkrone, die Lanze. Dreie ohne Gegenstand mit der Geberde der Andacht. In den Winkeln zwei schwebende Tubabläser. Die folgenden Figuren sämmtlich sitzend wie in X.

Nr. XII. Chor der zwölf Apostel mit der heiligen Jungfrau.

---

[1]) Vgl. S. 241.

Nr. XIII. Chor der Patriarchen (*„nobilis patriarcharum coetus"*). Luzi will den Abraham, Isaak, Judas, Joseph, Noah, Sem, Melchisedek, Enos, Geber, Seth, Methusalem, Arphascad und Henoch erkennen. Dreizehn Gestalten.

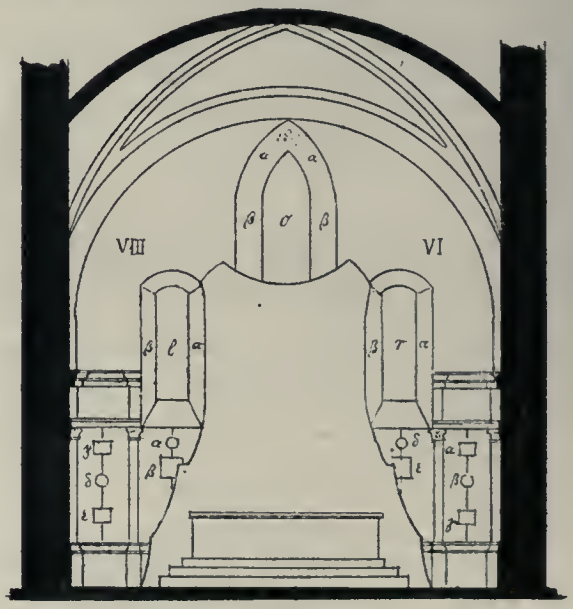
Nr. XIV. Chor der Kirchenväter (*„doctorum sapiens ordo"*): vermuthlich Cyrillus von Alexandrien, Hieronymus, Gregor der Grosse, Augustinus, Johannes Chrisostomus, Basilius der Grosse, Athanasius, Gregor von Nazianz; sonst etwa noch Ambrosius, Bernhard, Bonaventura, Antonius, Benedictus, Franciscus, Dominicus. Im Ganzen fünfzehn Gestalten, meist ohne nähern Anhalt von Merkmalen oder Attributen.

Nr. XV. Chor der Märtyrer (*„martyrum candidatus exercitus"*). Sieben nicht wohl deutbare Gestalten.

Nr. XVI. Chor der Jungfrauen (*„castarum virginum cohors"*). Nach Luzi: Martha, Perpetua und Felicitas, Clara, Thekla. Katharina von Alexandrien, Agnes, Lucia von Syrakus. L. und r. im Winkel das Wappen der Monaldeschi zum Gedächtniss des Achille di Baccio und des Bischofs Francesco de' Monaldeschi, welche im J. 1462 und 1494 bedeutende Summen *„pro pictura et ornamentis cappellae novae majoris Ecclesiae Urbisvetanae"* schenkten.[1])

Fenstergemälde.[2])

O.) Leibung des Fensters über dem Hochaltar, welches bis zum Rande der Wölbung reicht: *α*) Oben je ein lautespielender Engel. *β*) Da-



runter je ein Heiliger in feierlicher Stellung, (nach Luzi) S. Brizio und S. Costanzo.

[1]) Luzi, d. d. O., S. 166.

[2]) Auf dem hier beigefügten Riss der Fensterwand ist aus Versehen das

L.) Leibung des linken Fensters: Inmitten von Arabesken je ein grosses Medaillon: α) R. Erzengel Michael im Harnisch mit der Seelenwaage. β) L. ein sanfter Engel, welcher einen Teufel niederzwingt.

R.) Leibung des rechten Fensters: — α) Rechtes Med.: Erzengel Raphael mit Tobias. Diesem hängt an einem über die Schulter gelegten Stab der Tigrisfisch, nach welchem er mit der Rechten zeigt. Raphael, der ihn gütig betrachtet, hat die Linke um seine Schulter gelegt, in der Rechten trägt er ein Gefäss. — β) Linkes Med.: Erzengel Gabriel, in der Linken eine Lilie, in der Rechten ein Täfelchen, worauf steht: Ave Maria.

Weitere Spuren von Signorelli's Hand fand ich hinter dem Hochaltar mit Hülfe eines Lichtes.[1])

Malereien des unteren Theiles der Wände.

Unter I.[2])

a) Brustbild eines Kahlköpfigen, halb durchschnitten von dem Bogenrahmen der Nische. Nach Luzi Homer. Diese Lorbeergeschmückten Dichterköpfe i. d. M. der Felder immer bunt auf schwarzem Grund, meist übermalt. Die Medaillons grau in Grau, die Rahmen derselben wie der Mittelbilder violett-braunroth, das äusserste Rahmenband schwarz. — Med. α) Eine Gerichtscene. Neun nackte Gestalten. Einer auf einem Piedestal mit vorgestreckten Händen. Vor ihm zwei Gefesselte mit gebeugten Häuptern, bewacht von einem Hellebardenträger. Zweie mit Heroldsstab. Luzi will in dieser Scene ein Bild im Schilde des Achill erkennen. (Ilias 18, 497 ff.) — Voll gigantischer Kraft, zugleich trefflich componirt. — Med. β) Ein nacktes, herculisches Weib mit flatternden Haaren vorüberrennend. Vor ihr einer niedergestürzt. Miteilende Männer mit exaltirt emporgestreckten Händen. Luzi sieht hier den Anlass des in α) dargestellten Gerichtes geschildert, welchen übrigens Homer nicht erzählt. — Ganz gewaltig! Das springende Weib erinnert entfernt an die antiken Darstellungen der rasenden, das Haupt zurückbeugenden Bacchantin. — Med. γ) Ein nackter Mann, ekstatisch vorbeilaufend; nach Luzi Achill, welcher den Leichnam des Patroklos zu retten trachtet (halb vom Nischenbogen verdecktes Bild). — Bedeutend wie das Obige.

Unter II.[3])

a) Grosses Medaillon als Fenster behandelt: Rücklings herausgelehnt ein Mann mit Turban, welcher emporschaut, nur i. Pr. sichtbar. Nach Luzi Empedokles, nach Cavalcaselle (IV, 23) Signorelli. — Oben in den Grotesken zwei Täfelchen bemerkbar mit dem Monogramm des Malers: L. S.

---

decorative Gebälke mehr in die Höhe gerückt worden als auf den übrigen Rissen, während es hier in der Capelle dieselbe Höhe hat wie an den drei anderen Wänden. Die horizontale Gliederung und Abgrenzung des unteren Theiles derselben läuft gleichmässig durch.

[1]) Der früher hier stehende Schrein der h. Jungfrau reichte nur zur Linie des Simses der unteren Fenster. Vgl. S. 100.

[2]) Vgl. den Riss der linken Längswand S. 301.

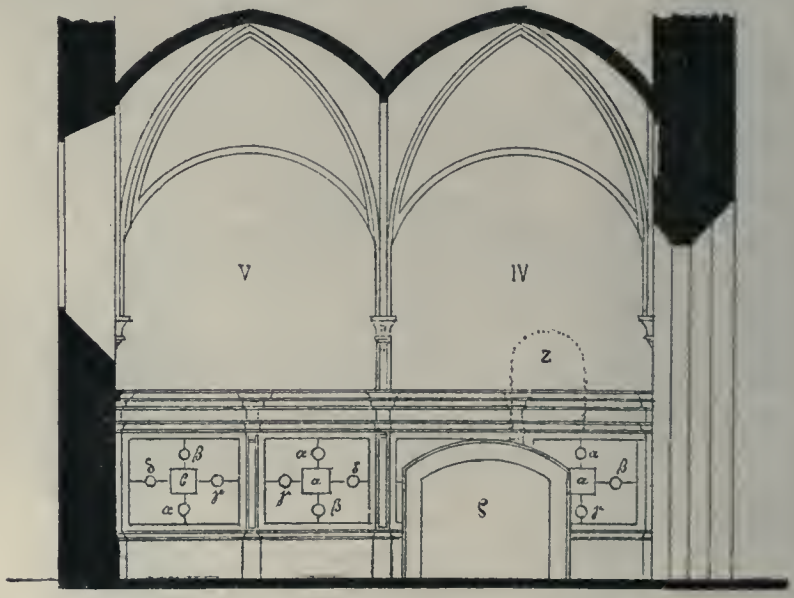
[3]) Vgl. den Riss der Thorwand S. 290.

Unter III.

a) Zerstörtes Med. Cavalcaselle (S. 23) vermuthet hier das Portrait des Niccolò di Francesco, des Bestellers der Bilder. Die Läsion, welche sich über das ganze Feld erstreckt, hat die Form eines Obelisken.

Unter IV.

a) Jugendliches Portrait, nach Luzi Lucian (?). *α*) Acht nackte Gestalten mit Faustschlag und Fusstritt kämfend. Wegschleppung eines Todten. Vgl. nach Luzi Pharsalia IV, 208—210. (?)[1]) — Gigantisch. — *β*) Ein köpflings niedergestürzter wird mit langem Schwerte erstochen. Zwei andere hauen sich mit Prügeln. Vgl. Pharsalia VIII, 595. (?) — *α* und *β* von ganz gewaltigem Charakter. — *γ*) Hier an der Stelle des Medaillon ist später mit wenig factischer Pietät ein Gedenkstein zu Ehren des Malers und des Ippolito Scalza eingefügt worden.



Unter V.

a) Portrait i. Pr., mit lächelndem Ausdruck, nach Luzi: Horaz. *α*) Die cumanische Sybille mit dem goldenen Zweig. Vor ihr Aeneas, die Rechte am Schwertgriff. I. H. der Cerberus. L. sitzt eine händeringende Gestalt. Anderes durch Läsion unkenntlich. Vgl. Virgil's Aeneas VI, 497 ff. — Theilweise wohl Schülerarbeit. — *β*) Orpheus in der Unterwelt geigend. Zuhörende Hadesbewohner, Verdammte und Dämonen. Auf einem

[1]) Luzi, welcher mit grossem Fleiss auch diese Bildchen im decorativen Theil der Malereien zu erklären sucht, gibt leider kein Citat mit Angabe des Capitel's, der Vers- oder Seitennummer etc., was ich hiemit ergänze.

Felsthron erhöht Pluto und Proserpina. Dabei ein nacktes knieendes und ein sitzendes Weib. Vgl. Horaz, lib. III, Ode XV; Ovid's Metamorphosen X, 40 ff. Kopf des Pluto auffallend gross. Schülerarbeit nach einer Zeichnung. — γ) Orpheus, im Begriff die Eurydice aus dem Hades zu führen, verliert sie, weil er sich unbesonnener Weise nach ihr umkehrt. Drei Teufel bemächtigen sich derselben. Vgl. Ovid's Metam. X, 50 ff. — Sehr flüchtig, augenscheinlich von einem Schüler nach einer raschen Skizze. — δ) Hercules befreit Theseus aus dem Hades. Er hat dem Cerberus den Fuss auf den Nacken gestemmt und zieht den Strick an.[1]) Theseus mit Schild und gezücktem Schwert. Auf dem Boden ein Todter. Vgl. Horaz, lib. 1, Ode III: „*Perrupit Acheronta herculeus labor.*" — Schwungvoll bewegte Gestalt des Perseus. Theilweise Schülerarbeit.

b) Brustbild des Ovid (? Vgl. Luzi S. 187). α) Pluto auf dem Drachengespann, neben dem Wagenlenker sich vorbeugend, sieht in das Felsengeklüft des Aetnakraters zu zwei Giganten herab, welche inmitten von Steinen und Flammen liegen. Vgl. Metamorphosen V, 345. — Sehr verdorben. Schülerarbeit nach einer Skizze. — β) Vier weibliche Gestalten, leicht geschürzt, davon zweie bewaffnet, eine (Diana) mit Bogen, die andere (Pallas) mit Lanze und Schild. Vgl. Metam. V, 366. — Schülerarbeit nach einer Zeichnung. Ornamental bewegtes Gewand. — γ) Pluto raubt die Proserpina. Er steht auf dem Zweigespann und hält sie frei in den Armen. Der Wagenlenker peitscht mit Schlangen die phantastisch bleckenden Pferde. Vgl. Metam. V, 397. — Schülerarbeit. — δ) Ceres eilt ihrer geraubten Tochter nach. Schreiend, beide Hände an das Haupt gepresst, mit wild flatterndem Haar und Gewand springt sie auf den drachenbespannten Wagen. Als Lenker fungirt Amor mit einer Fackel. — Wilde Grossheit.

Unter VI.

α) Höllische Marterscene. Drei Teufel je mit einem Opfer. Einer stösst ein Weib am Genick zu Boden, dass sich ihre Füsse gen Himmel bäumen, und schlägt sie zugleich mit einer Schlangenpeitsche. Ein anderer erdolcht einen Mann, der dritte bedient sich der Keule. Nackte Gestalten. Aecht. — β) Perseus befreit die Andromeda. Er sprengt zu Pferd mit erhobenem Schwert gegen den (heraldisch behandelten) Drachen. An zackigem Felsen Andromeda und ihre jammernden Eltern. Vgl. Metam. IV, 673 ff. — Schülerarbeit nach einer leichten Skizze. — γ) Perseus, von Phineus beim Vermählungsfeste angegriffen, vertheidigt sich mit dem Gorgonenhaupt. Der eine Stützbock der Schmaustafel ist gewichen, die Tafel gestürzt; die Töpfe und Speisen liegen auf dem Boden. Ampyx schwingt das Schwert. Neben Perseus Andromeda mit beiden Eltern, im Begriffe zu entfliehen. Vgl. Metam. V, 177 ff. — Sehr energisch, doch Schülerarbeit nach einer Zeichnung d. M. — δ) Hercules hat einen Centauren niedergestreckt und stösst ihm mit aufgesetztem Fuss das Gesicht in den Sand. Vgl. Metam. IX, 177 ff. — Sehr energisch. — ε) Ein niedergestreckter Gefesselter wird von Zweien misshandelt. Ueber ihnen schwingt ein hinzutretender Riese eine Keule. Luzi (S. 185) deutet diese

[1]) Vgl. das Blatt des Stechers v. J. 1515, Bartsch XIII, 410, 1.

Gruppe auf die Ermordung des Oeonus; den Riesen auf Hercules, von welchem die Sage berichtet, dass er mit Heeresmacht herangezogen sei und den Mord gerächt habe. — Ganz mächtig.

Unter VIII.

α) Allegorie. Ein Weib, welches ein Kind säugt, steht auf dem Rücken einer daliegenden Gestalt. Zu ihren beiden Seiten je ein auf einem Wölkchen stehender Putte mit einer Fackel. (Vgl. die Deutung Luzi's S. 183 und 184). — Schülerarbeit. — β) Drei weibliche Gestalten mit aufgeschürztem Gewand; eine mit einem Fähnlein, worauf ein laufendes Thier abgebildet ist. Sie wenden sich zu einem gewappneten Manne. R. Venus, welche den Amor an den Flügeln hält. Vgl. nach Luzi Virgil's Aeneas I, 325 ff. und 657 ff. — Wohl von einem Schüler nach einer leichten Skizze. — γ) Dante liegt schlafend auf dem Boden; dabei steht Virgil im Gespräch mit Lucia. Ueber ihnen in der Luft ein Adler. — L. auf einem Stufenbau ein schwerthaltender Engel, ihm zugewendet Virgil und der knieende Dante. Vgl. Purg. IX, 17, 46, 79,106. — Ausführung eines Schülers. — δ) L. Dante und Virgil durch ein Felsenthor tretend. I. d. M. dieselben vor den belasteten Hoffärtigen. I. H. bestaunen sie Bilder an einem Prachtbau. Vgl. Purg IX, 10—12, 42, 52, 65, 77, 82, 100, 112. — Schülerarbeit nach einer Zeichnung. — ε) L. Virgil. Dante zu drei Gestalten herabgebeugt, auf deren Rücken (ähnlich wie in δ) Felsblöcke lasten. Vgl. Purg XI, 52, 57, 61, 79, 109, 121. — Die Gestalten trefflich gefühlt in der Bewegung. Grossartige Oedigkeit der infernalen Landschaft. Ausführung doch wohl von einem Schüler.

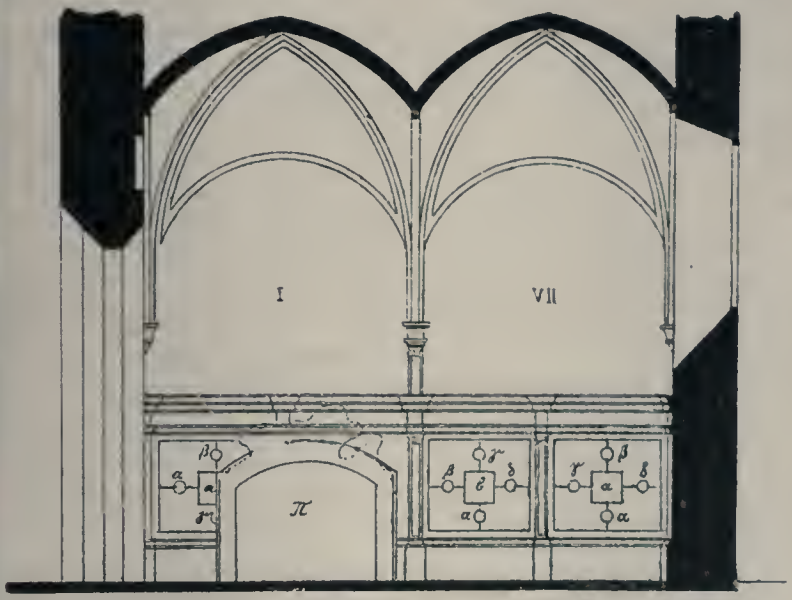
Unter VII.

a) Virgil (?, unbekränzten Hauptes, emporblickend, die Feder in der Hand. — α) Dante neben Virgil als Sterblicher bestaunt von den herbeieilenden Seelen. Vgl. Purg V, 13, 22, 24—26, 31. — Schülerarbeit nach einer Zeichnung. — β) Dante begrüsst Aretino Benincasa, Federigo Novello, Cione da' Tarlati. I. H. begrüsst Virgil seinen Landsmann Sordello. Vgl. Purg. VI, 10, 72, VII, 1, 10. — Schülerarbeit nach einer Skizze. — γ) V. Sordello vor Virgil knieend. I. M. deutet er ihnen gebückt auf eine Erdritze. I. H. steht er mit den beiden auf einem Felsen und weist in ein Thal hinab, welches von ruhenden Seelen erfüllt ist. Vgl Purg VII, 44, 52, 68, 79, 82. — Schülerarbeit nach einer Zeichnung des Meisters. — δ) Sordello zeigt hinab in eine Niederung, voller betender Seelen. Auf Felsenspitzen stehen zwei Engel, nach welchen Dante emporblickt. I. H. sprechen sie mit drei Seelen. Nahe dabei krümmt sich eine Schlange am Boden. Vgl. Purg VIII, 28, 94. — Die kahle, traumhafte Landschaft ächt im Geiste des Inferno. Wohl von einem Schüler nach einer Skizze des Meisters.

In den umgebenden Grotesken sind noch vier kleinere Rundbildchen zu bemerken, welche Arbeiten des Hercules darstellen.

b) Dante, i, Pr. Vor ihm vier Bücher, nach Luzi seine vier Werke vorstellend: La divina Commedia, la Monarchia, il Convito, la Vita nuova, la volgare Eloquenza. — α) Eine riesenhafte Gestalt mit langem Bart und Haupthaar steht erstaunt vor dem knieenden Dante. Hinter diesem

Virgil. Vgl. Purg II, 36, 40, 41, 51. Sehr verdorben. — β) Die beiden Dichter blicken nach einem herannahenden Engel. I. M. Gespräch mit Seelen. I. H. eine ähnliche Gruppe, vor welche Cato (?) mit heftiger Geberde tritt. Vgl. Purg. II, 30, 39, 40—51, 75, 111, 119. — Schülerarbeit nach einer Skizze. — γ) V. Dante und Virgil; dieser nach einem Felsen



emporblickend. I. H. Besprechung mit Seelen. Vgl. Purg. III, 57, 48, 73, 77. — Schülerarbeit. — δ) Dante und Virgil steigen an Felsenzacken empor. L. i. H. ruhen sie aus, r. in einer Gebirgsmulde stehen sie vor den Seelen der Faulen. Am Himmel eine seltsame Sonne. Vgl. Purg IV, 31, 52, 102, 104, 110, 111, 121, 128. — Flüchtige Arbeit eines Gehülfen.

Das dichte Gewimmel der Decoration enthält zum Theil bacchische, idyllische, chthonische Motive, zum Theil solche der christlichen Hölle. Besonders in den Pilasterfüllungen wiederholen sich Marterscenen; die Meisten dieser nackten Figürchen, welche auf den Abstufungen der Candelaber angebracht sind, haben teuflisches oder faunisches Gepräge. Der ornamentale Apparat ist vollauf engagirt: schnörkelhafte Thiere, Flügelpferdchen, Sirenen, Delphine, Lyren, Flügel etc. Die Kopf- und Schenkelbehaarung einiger Gestalten besteht in gekrausten Blumenblättern. Die Grotesken auf Goldgrund, welche jedes Portrait und die Medaillons umgeben, strahlen vom Quadratrahmen des ersteren aus, so dass die Mitte des ganzen Feldes auch den Schwerpunkt der Figürchen und den idealen Standort der Betrachtung bildet.[1]) Zugleich jedoch sind etliche Figürchen

[1]) Eine Ausnahme hievon bilden nur die Felder neben dem Portal und unter den Fenstern, wo die Figürchen nicht diese statische Attraction zum Centrum der Fläche haben.

auf das nächste Medaillon bezogen. Diese Duplicität der Beziehung hat etwas Verwirrendes und abgesehen hiervon hat das ganze Princip an der geraden Wand sein Missliches, weil man sich nicht drehen kann wie gegenüber dem Boden- oder Deckenbild. — Ein violetter Rahmen umfasst schliesslich das ganze goldschimmernde Feld. Die Vorkröpfungen des Gebälkfrieses sind mit eigenen Bildchen bemalt: Scenen schlangenfüssiger Giganten. In den Pilastercapitälen sind häufig stützende Figürchen in sehr lebhafter Bewegung angebracht. Das untere Gesims war einst mit grösseren Compositionen, Spielen und Kämpfen von Tritonen und Giganten, bedeckt. Grosse Schönheit offenbaren noch die kärglichen Spuren eines bekränzten Weibes mit Schlangenbinde, welche ein dickes schlangenbeiniges Kind im Arme hat und ihm aus einer Kanne in hohem Bogen Wein in den Mund giesst. Dass diese Fresken des Brüstungsfriesses zerstört sind, ist im höchsten Grade beklagenswerth. Denn es scheint hier durchgehends ein prachtmässiger Schwung zu walten, eine zügige Gestaltungskraft, wie sie in solchem Grade in keinem anderen Werke Signorelli's hervortritt. — Der Reichthum der Erfindung, den dieser Cyklus enthält, ist ein ungewöhnlicher. Das Princip der Vieltheilung, wie es in den Bedingungen der Räumlichkeit und im Willen des Dombaucollegium's begründet war, ermöglichte die klare Entwicklung mannigfaltiger Motive. Ungemein sinnig die Raumbenutzung an der Portalwand. In der Composition ragt vor Allem das Fresco vom Walten und Sturze des Antichrist hervor. Mehr als anderswo geht hier der Maler in die Tiefe des Raumes und gewinnt so Platz zu ergiebiger Gruppirung. Ziemlich archaisch und noch ähnlich der byzantinischen und der Pisani'schen Schilderungsweise (an der Domfaçade) erscheint hier die Art, wie er in der Auferstehung der Todten und besonders im Chor der Auserwählten die Figuren anordnet. Eine Reihe neben einander stehender Gestalten[1]) mit zaghaften Ansätzen zur Einbuchtung in den Hintergrund. Jede dieser Gestalten hat das Gepräge des Actes, erscheint fast ganz für sich abstrahirt; jedoch bekommt der unflüssige Zusammenhang der Gestalten untereinander durch den Charakter der Situation eine gewisse Selbstverständlichkeit und Berechtigung. Die Gruppe der Glücksengel im Chor der Auserwählten ist im oberen Theile zu schematisch, im unteren Theile zu confus angeordnet, überhaupt mit Ausnahme der zwei, welche in der Mitte schweben, von ziemlich flüchtiger Arbeit. Der eine dieser beiden in seiner anmuthigen Wendung zeigt den Einfluss Botticelli's, wie überhaupt Signorelli, wenn er auf hurtige, graziöse Bewegung ausgeht, diesen Meister gerne zum Vorbild zu nehmen scheint. Der Rapport der Engel, mit den harrenden Auserwählten ist unklar, ja unbehiflich dargestellt. Solch eine duftige Aufgabe ist nicht Signorelli's Sache. Die Figuren der Auserkorenen sind völliger, fleischiger behandelt und haben weniger den Charakter des Präparirten als die übrigen im Cyklus — Die Krone des ganzen Cyklus bildet entschieden das Fresco des Höllensturzes. Hier beweist Signorelli vollauf, dass er mit dem Gepräge der Energie auch den Rhythmus der Linien und Massen verbinden kann. — Der decorative untere Theil der Wände wirkt formal wirr und unruhig. Der Grund hiervon liegt nicht nur in der er-

[1]) Vgl. S. 168.

wähnten centrifugalen Richtung der Figürchen, sondern in der wimmelnden Ueberzahl derselben überhaupt. Signorelli brachte, wo er nur konnte, nackte menschliche und halbmenschliche Gestalten an, diese im Verein mit den Thierchen scheinen sich zu spreizen und zu wuseln wie erwachende animalische Neubildungen in einer sich zersetzenden Substanz. So wirkt auch diese untergeordnete Beigabe des Cyklus dämonisch und unheimlich, wie die meisten Bilder, jedoch war dies schwerlich Absicht des Künsters. Mit-Ursache dieses gereizten Gepräges ist auch der hastige, schroffe Vortrag. Diesem Gebrechen gegenüber ist jedoch die feine coloristische Totalwirkung hervorzuheben, der vornehme Contrast der violetten Rahmen zu den goldschimmernden Feldern. — Von den Hauptfresken gilt das freilich nicht, wo die schweren Schatten und harten Lichter, das röthliche Incarnat keineswegs wohlthätig wirken. In den Grisaillen, welche Stellen aus Ovid, Dante, Homer etc. illustriren nehmen wir dreierlei Handweisen wahr, erstens die des Meisters selbst in den Leibungen der rechten Nische (ϱ) und in α, β, γ unter I; in α, β unter IV, in γ unter V b; in α, δ, ε unter VI; zweitens eine flüchtigere, rohere mit einer Maniertheit, welche dem späteren Barockstyl entgegenkommt, in α, β, γ, δ unter V a; in α, β, γ unter V b; in β, γ unter VI; in α, β unter VIII und zum Theil in den Figürchen des decorativen Beiwerkes; eine kleinere, dichtere und behutsamere in den Dante-Bildern. Wahrscheinlich hat einen Theil dieser Bildchen Girolamo Genga gemalt; wenigstens nennt ihn Vasari den Gehülfen Signorelli's in Orvieto; einen weiteren Theil mag Polidoro, der Sohn Signorelli's übernommen haben, oder ein anderer, über den wir noch keine Nachricht haben. Hinter diesen Ausführungen von Schülern oder Gehülfen ist meistens die vorliegende Skizze oder Zeichnung Signorelli's zu erkennen, besonders wichtig und beachtungswerth sind die Einritzungen, welche von der ausführenden Hand nicht immer eingehalten wurden. Manches hiervon hält die Probe näherer Betrachtung nicht aus; doch stets frappirt die eigenthümliche Strenge oder Energie der Auffassung und die dantesken Schilderungen haben trotz der befangenen Durchführung eine Verwandtschaft mit der visionären, seltsamen Phantasie des Dichters, wie sie wohl nirgends angetroffen wird.[1]) — Die Ausführung dieses ganzen Cyklus ist im Wesentlichen meistens streng bei aller Stärke und Heftigkeit, im Nebensächlichen oft flüchtig. Befangenheiten in der Verkürzung, Mangel an Individualisirung im Einzelnen, unbelebte, nur summarisch cultivirte Brachfelder, störende Schlacken lassen sich bei aller Erhobenheit und aller Erkenntniss der grossen, schwungvollen Intentionen nicht übersehen und leugnen. — Manches ist restaurirt[2]) und übermalt. Im Jahre 1845 sollen zwei Maler aus Württemberg, Bothe und Pfannenschmidt, auf ihre Kosten die Herstellung der verdorbenen Fresken übernommen haben. Vgl. Vasari-Lem. VI, 143. — Abbildungen im Atlas

[1]) Ungefähre Aehnlichkeit hiemit in der Anordnung haben die Miniaturen zur Divina Commedia, welche die vaticanische Bibliothek besitzt. Eine monographische Untersuchung der bildlichen Veranschaulichungen dieses Gedichtes würde wohl auch in den Holzschnitten der Bucharchitectur Manches finden, was mit Signorelli's Grisaillen verglichen werden könnte.

[2]) Noch bei Lebzeiten Signorelli's besorgte dessen Sohn Polidoro einige Ergänzungen und Restaurationen. Von ihm rührt wohl die geschmacklose Ueberfüllung mit Goldbuckeln her.

zur Storia del duomo d'Orvieto Stiche von L. Cunego, A. Marchetti, G. B. Leonetti, F. Morelli in Rosini, Storia della pitt. It. II, LXXXII. Agincourt, Storia dell'arte, VI, B, Tafel 156; gazètte des beaux arts, 1875, t. XI, p. 2, S. 110 u. ff. u. 1877, t. XVI, p. 2, S. 141 u. ff.; Dohme, Kunst und Künstler, LIX; L'art pour tous 1868—69, S. 881 u. 898. — Photographien der Hauptfresken von Alinari in Florenz. Photographien sämmtlicher Theile des Cyklus von Luigi Armoni in Orvieto.

Ebenfalls für die cappella nuova gemalt war das Altarbild der h. Magdalena, jetzt in der Sammlung der

Dombauhütte (opera):

Holz; 118 Cm. br., 178 Cm. h., Figur in Lebensgrösse. — S. Maria Magdalena in reichvergoldetem Kleid mit rothem Mantel dastehend, in der Linken das Salbengefäss, mit der Rechten so eben im Begriff, dasselbe zu berühren, mit aufgelöstem blondem Haar, geneigtem Haupt, v. V. Ihre Miene empfunden, von ähnlichem Typus wie die Madonna in Palazzo Corsini zu Florenz. Draperie stylvoll, Ausführung geschäftsmässig, Farbenconsistenz locker, Wirkung rauh, ähnlich wie bei dem Altarbild in S. Cecilia zu Città di Castello, Färbung ziemlich harmonisch, aber gestört durch die abscheuliche Landschaft i. H., welche — vermuthlich von einem Gehülfen — unglaublich roh hingeschmiert ist. — Atelierbild. Alter Rahmen. Auf dem oberen Streifen:

CECCARELLEVS · DE · APVIDVTIS — ET · RVFINVS · ANTONII. —

Auf dem untern Streifen:

CONSERVAT · PA · PACIS · CONSERVATRICI · EX · SE · CONSVLTO · M·D·IIII □

Ebenda Nr. 67:

Portrait des Kämmerers Niccolà Franceschi und des Malers selbst a fresco auf einem Ziegelstein, 39 Cm. br., 31 Cm. h., ohne Rahmen. Brustbilder. Niccolà i. Pr. mit einem runden Schmerkäppchen, Signorelli mit einem Barett auf den blonden gelockten Haaren, halb v. V. Auf seiner Brust steht „LVCA", unter der Schulter der anderen „NICOLAVS". Weisse Grundlage, derb eingerissene Conturen, herbe und rasche Pinselschrift, röthliche Schatten der Incarnation. Höchstmögliche Leistung bei geringstem Mittelaufwand. Ganz geistreich. Die Inschrift auf der Rückseite (vgl. S. 105) in den Gips geritzt und in schwarzer Farbe mit dem Pinsel vom Maler selbst aufgetragen, lautet folgendermassen:

LVCAS SIGNORELLVS . NATIONE YTALYS . PATRIA CORTONĒSIS . ARTE PICTVRE EXIMIVS . MERITO APELLI CONPARĀDVS. SVB REGIMINE ET STIPENDIO NICOLAI FRĀCH . EIVSDĒ NATIONIS PATRIE VRBEVETANE . CAMERARII FABRICE . HVIVS BASYLICE, SACELLV̄ HOC VIRGINI DICATV̄ IVDICII FINALIS ORDINE FIGVRADV̄ PSPICVE PINSIT CVPIDVSQ IMMORTALITATIS VTRIVSQ EFFIGIḒ ATFRGO LITTERARV̄ HARV̄ NATVRALITER MIRA EFFĪSIT ARTE . ALEXANDRO . VI° . PON . MAX . SEDENTE . ET MAXIMIANO . IIII . INPERANTE AN̄O SALVTIS M° CCCCC° . TERTIO KALENDAS JANVARIAS.

San Giovenale:

An der Obermauer des Mittelschiffes grau in Grau a fresco gemalt: Rundbilder von Heiligen über Lebensgrösse. Erst theilweise aufgedeckt. Besonders auf der einen Wand rechter Hand (für den nach dem Chor schauenden) unverkennbares Gepräge seines Styls an einer Gestalt, die ganz ähnlich in der Fensterleibung der cappella nuova sich wieder findet.[1])

San Rocco:

R. an einer Thüre neben der Tribuna die halb aufgedeckte Figur eines Heiligen, welche Signorelli's Einwirkung vermuthen lässt.[2]) —

Guardabassi (Indice 148, 150) schreibt einen S. Antonio Abbate in S. Antonio dem Signorelli; Anderes im Oratorio del Carmine, S. Lorenzo und S. Maria della Misericordia seiner Schule zu.

Panicale.

San Antonio da Padova, Kirche zwischen den Burgflecken Paciano und Panicale, nahe am Trasimeno-See:

Altarbild, jetzt in der Pinakothek zu Perugia.

Paris.

Bei Herrn His de la Salle:

Handzeichnung: „Ein Prophet". Vgl. G. F. Waagen, kl. Schr. S. 142.

Louvre.

Gemälde:[3])

Nr. 402. Geburt Mariä. Staffel, h. 33 Cm., br. 70 Cm. Holz. Höhe der Figuren 23 Cm. Sammlung von Louis XVIII., erworben von M. Mauco (Musée européen) i. J. 1824. Die hl. Anna im Bett reicht einer Wärterin das Kind. Ein Greis, v. H. gesehen, stützt sich auf den unteren Theil des Bettes. Eine Wärterin bückt sich zur Wanne herab. R. S. Joachim, auf dem Boden sitzend und auf den Knieen schreibend. L. öffnet ein Mann eine Thüre. — Nach Crowe-Cavalcaselle „eine der besten Leistungen Signorelli's, von schöner Gruppirung und massvoller Würde der Haltung".

Nr. 113. Anbetung der Magier. Einer der Könige reicht dem im Schoosse der Jungfrau sitzenden Kinde ein Salbengefäss. L. und r. Volk

[1]) Nirgends erwähnt.

[2]) Nirgends erwähnt

[3]) Vgl. Fr. Villot, Notice des tableaux (exposés dans les galeries) du Musée national du Louvre, I p. Paris 1875, p. 248; M. F. Reiset, Notice de tableaux du Musée Napoléon III au Louvre, 1864, S. 66: Crowe und Cavalcaselle IV, 37.

in der Tracht des XV. Jahrhunderts. Im M. das Gefolge der Könige. I. H. Landschaft. Holz, h. 326 Cm., br. 243 Cm. Musée Napoléon III. (weiland Campana). Nach Crowe-Cavalcaselle „roh, angeblich im Jahre 1482 für S. Agostino in Città di Castello bestellt".[1]) — Es ist unwahrscheinlich, dass Signorelli schon damals rohe Bilder liefert, wenigstens fehlt jeder Beweis und Anhaltspunkt für diese Annahme.

Nr. 164. Bruchstück, h. 130 Cm., br. 170 Cm. „Sieben lebensgrosse Figuren, bis an's Knie sichtbar, weniger roh als das vorige, aber dürftig behandelt und von röthlichem Tone". So Crowe und Cavalcaselle. Nach Reiset l. ein Greis mit Turban, r. ein Mann, v. H. gesehen, in gelbem Mantel.

Nr. 515. „Unbekannt". Maria lesend mit dem Kinde auf dem Schooss. Nach Crowe-Cavalcaselle „sehr beschädigtes Stück, welches zwar aus Signorelli's Atelier hervorgegangen scheint, aber trotzdem schwach ist".

Acht Handzeichnungen.[2])

Nr. 340. Vier nackte Figuren. L. zwei Frauen, von denen die eine die andere fortzuziehen scheint; r. zwei Männer, einer v. V., der andere v. H. Schwarze Kreide; bez. L. S. Sammlung Baldinucci. Wahrscheinlich Studie zum jüngsten Gericht in Orvieto.

Nr. 341. Zwei Heilige, stehend. Der l. im Mönchskleid, fast ganz v. V., der r. in weitem Gewand, sein Kopf von Neben gesehen. Schwarzer und weisser Stift nebst leichten Angaben mit farbigem Stift. Wahrscheinlich Studie zu dem Freskencyklus in Montoliveto. Sammlung Baldinucci.

Nr. 342. Ein Heiliger, stehend, Körper v. V., Gesicht in Seitenansicht, beide Hände an die Brust gelegt. Rother, schwarzer und weisser Stift. Quadrirt. Sammlung Baldinucci.

Nr. 343. Nackter Mann, dreiviertel v. H. gesehen, mit über dem Kopf erhobenen Händen, wie um die Geissel zu schwingen, auf die Fussspitzen erhoben. Schwarze Kreide. Mit der Feder bez. L. S. Aehnliche Gestalt eines Hammer schwingenden Knechtes in einer Grisaille r. neben der Pietà der cappella nuova zu Orvieto und eines Geisselnden auf dem Staffelbilde der Geisslung im Museum zu Altenburg. Doch scheint diese ungemein gewaltige Zeichnung eine unbenutzte Studie zu einem der Hauptbilder in Orvieto zu sein. Sammlung Baldinucci.

Nr. 344. Figur eines Heiligen, stehend, v. V., ein Gefäss in der Rechten. Schwarze Kreide. Quadrirt.

Nr. 345. Zwei nackte Männer, stehend. Einer v. V., die Hand auf die Hüfte gestemmt, der andere i. Pr., die Linke auf die Schulter des andern legend. Sammlung Baldinucci.

Nr. 346. Mehrere Reiter unter dem Kreuze, welches Magdalena umarmt. Ap. Johannes z. L., mit erhobenem Kopf und gefalteten Händen. V. Maria ohnmächtig in den Armen dreier Frauen, deren eine ihr den Puls fühlt. Die Gestalt des Gekreuzigten fehlt. Sammlung Baldinucci.

Nr. 347. Nackter Mann, v. H. gesehen, einen Leichnam auf den

---

[1]) Vgl. Katal. der weil. Campana'schen Sammlung 1859.

[2]) Vgl. Fr. Reiset, Notice des dessins exp. d. l. s. d. i. ét. au Musée imp. du Louvre, 1866, S. 111ff.; F. Förster, Gesch. d. ital K. IV, 253.

Schultern tragend. Studie zum Höllensturz in Orvieto, wo sich ihr oberer Theil mitten im Gewühle findet. Dieselbe Studie, aber unvollendet, in den Ufficien zu Florenz. Aquarell auf graugrünlichem Papier. Geschenkt von Morris Moore i. J. 1858. — Vgl. S. 268.

Perugia.

Cattedrale di San Lorenzo:

Capelle des h. Onuphrius („*piccolo coro*"): Hochaltarbild v. J. 1484[1]). Holz. h. 200 Cm., br. 184 Cm. Maria thront auf ziemlich hoch gestelltem Throne, dessen Lehne von einem mit einem Gewinde von Blumen und Früchten behangenen Bogen überspannt ist. Sie blickt mit dem Kinde, das auf ihrem linken Schoosse sitzt und einen Lilienstengel hält, zu einem Buch in ihrer Rechten herab (v. V.). R. neben ihr S. Laurentius (nach Anderen S. Stephan[1], i. Pr., sieht nachdenklich zu. L. Johannes der Täufer, in der Linken den bewimpelten Kreuzstock, die Rechte andächtig an die Brust gelegt, zum Himmel emporschauend. Unter S. Laurentius auf dem Boden steht S. Herculanus im Bischofsgewand mit dem Krummstab, das Haupt zu einem Buche herabgebeugt. L. unter S. Johannes der alte S. Onuphrius, zur Madonna emporblickend, auf einen Stecken gestützt, vorgeneigt, nackt, mit gebogenen Knieen und runzlicher Haut (i. Pr.). Zwischen den beiden letzteren zu Füssen der Madonna auf der Thronstufe sitzt ein nackter knabenhafter Seraph, die Laute stimmend, mit rothem Lendentuch, geflügelt, langhaarig, mit niedergeschlagenem Blick, ernsthaft wie die übrigen (v. V.). Zu seiner Rechten steht ein Glas mit Blumen, zu seiner Linken die abgenommene Bischofsmütze des S. Herculanus. Auf dem Boden zu seinen Füssen noch einmal ein Glas mit Blumen. — Der Mantel der Maria tief grünlich mit golden aufgetupften Lichtern. Zähe Farbenconsistenz, satte Wirkung. Nicht so bunt wie andere Altartafeln, sondern schlicht und ruhig. Zarte Lichtstimmung, Helldunkel, Schlagschatten. Sehr liebvolle und gediegene Vollendung. Im Ausdruck der Gesichter, in ihrem Augen-Niederschlagen liegt ein lauschender Ernst, Wehmuth und zugleich Fassung. Die Herzlichkeit nur in den beiden Köpfen von Onuphrius und Johannes zum Ausbruch gelangend. Die Gestalt des Seraph streng realistische Actfigur mit gedunsener Taille, doch voll Leiben und Leben, fast erschreckend in seiner Natürlichkeit. Halbreifer Körper ohne Muskelausprägung. Die Verkürzung der Schenkel durch gelinde farbige Abtönung hergestellt, ganz merkwürdig unmittelbar. Das Ohr horcht, an das Instrument gedrückt, auf den Klang der Saite, welche er mit der Linken andreht. S. Herculanus, eine ehrwürdige Erscheinung, ganz ähnlich einem Apostel im Sanctuarium zu Loreto. S. Laurentius, mit jugend-

[1]) Vasari VI, 137, 138; Perugia Augusta, descr. da Cesare Crispolti, Perugia appr. gli Eredi di P. Tomaso e Seb Zecchini 1648, I, 62, 63, II, 269, 270; Crowe-Cavalcaselle, IV, 10, 11; Waagen, Kl. Schr. 134; E. Förster, G. d. ital. K., IV, 250; Guida di Perugia per il Conte G. B. Rossi Scotti 1867, S. 21; Burckhardt, Cicerone, 1869, III, 813 (: „unter seinen Tafelbildern das herrlichste").

lichem Gesicht und vornehmer Haltung. S. Onuphrius mit den senilen lederartigen Runzeln über den gebogenen Knie'n und dem treuherzigen Blick mag Anderen hässlich erscheinen, jedenfalls ist er meisterhaft dargestellt. Das dicke Kind ungewöhnlich rund und gefällig modellirt. Die Blumengläser, mit einem eigenen Fleiss gemalt und sehr naturwahr wirkend, verrathen Eyck'schen Einfluss.[1]) Man denke an die Blumengläser auf dem Bilde der Geburt Christi, welches Hugo van der Goes für S. Maria nuova in Florenz gemalt hat. Die Anlage und Decoration des Thrones deutet auf die Schule Verrocchio's und der Pollaiuoli, wie überhaupt das ganze Gepräge dieses Bildes dem Einfluss jener beiden Stammschulen des späteren Quattrocento in Florenz mit voller Pietät verkündet. Es existirt in Italien keine Altartafel, welche Signorelli mit so viel Liebe und Sammlung gemalt hätte. — Die Restaurationen und senkrechten Sprünge thun seiner Bedeutung unwesentlichen Eintrag. Unter dem Rahmen (verborgen) stehen folgende Worte:

Jacobus Vanuntius nobilis Cortonensis
Olim episcopus Perusinus
Hoc Deo max. et Divo Honophrio
Sacellum dedicavit:
Cui in Archiepiscopum Nicaenum assumpto
Nepos Dionisius successit,
Et quanta Vides impensa ornavit
Aequa Pietas.
M. CCCC. LXXXIV.

Palazzo della Penna:

Madonna mit dem Kind zwischen S. Hieronymus, Johannes d. T., (beide knieend), einem Bischof und drei heiligen Frauen, kleines Rundbild von düsterbrauner Färbung, harter Formbehandlung, doch tüchtig durchgebildet.[2])

Pinakothek, Galerie:

Altarbild,[3]) ursprünglich in S. Antonio d. P. zwischen Paciano und Panicale, aufgefunden von R. B. Rossi Scotti i. J. 1854, gemalt nach dem Jahre 1510. Br. 193 Cm., h. bis zum Beginn des Bogens 180 Cm., bis zum Scheitel desselben 272 Cm., Höhe der Staffel 27 Cm. Maria über einer Seraphimwolke thronend mit dem auf ihrem rechten Schooss stehenden Christkind. Ueber ihr Engel, von denen einer sie krönt. Zu ihrer Rechten Erzengel Michael mit der Seelenwage. Unter ihm S. Laurentius und S. Franciscus, zu ihrer Linken S. Sebastian, unter dem: S. Bernhardin (?) und S. Antonius. Dieser und S. Franciscus knieend. Auf der Staffel 1) S. Bernhardin; 2) und 3) Papst Innocenz III. sieht im Traum S. Franciscus, wie er die lateranische Basilica aufrichtet; 4) Martyrium des S. Lorenz; 5) das Dorf Panicale mit dem trasimenischen See; 6) S. Antonius und S.

[1]) Kommen übrigens auch bei Ghirlandaio u. A. vor.
[2]) Vom Verfasser nicht gesehen. Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 35; G. F. Waagen, Kl. Schr. 134.
[3]) Vgl. Guida di Perugia 1867, S. 51; Crowe und Cavalcaselle, IV, 40, 41.

Paulus in der Wüste als die ersten Eremiten; 7) Wunder des h. Antonius; 8) S. Antonius. Auf den Bogenkämpfern des Rahmens steht

links:	rechts:
MD	X [1])
LVCAS DE	DE COR
SIGNIOR	TONA PI
ELLIS	NGEBAT.

Sehr geschürft und ruinirt. Ueberfüllung mit Figuren, archaische Emporordnung. Atelierbild ganz geringen Ranges.

St. Petersburg.

In der Sammlung der Grossfürstin Marie, verw. Herzogin von Leuchtenberg, befindet sich nach Crowe und Cavalcaselle (IV, 38): eine „Geburt Christi, Rundbild auf Holz, mit halb lebensgrossen Figuren: Maria kniet mit einem Engel zur Seite neben dem am Boden liegenden Kinde; Joseph kommt eine Treppe herab. In Signorelli's Charakter, aber Gruppirung und Ausführung nicht auf seiner Höhe. Schulbild."

Prato.

Galerie im Municipio:

Rundbild [2]), Holz, ohne Nummer, Durchmesser c. 64 Cm. Alter vergoldeter Rahmen mit Fruchtkranz und Schuppenverzierung. Maria mit dem Kind steht auf einem Cherubimwölkchen. Unter ihr eine Wiese, worauf ein brauner Gegenstand, der einem Brodlaib gleicht; darüber ein gekraustes Band. Zur Rechten von Maria ein lesender Heiliger und S. Franciscus, zu ihrer Linken S. Katharina v. A. und eine andere Heilige. Sehr verdorbenes Atelierbild mit schülerhafter Ausführung.

Rom.

Villa Albani. Neuntes Zimmer, Nr. 35 [3]):

Madonna mit S. Laurentius, Sebastian, Apostel Johannes und Filippo Albani, dem Donator.

Pal. Rospigliosi, Gemäldegalerie. Zweiter Saal, Nr. 3:

Heilige Familie). Br. 60 Cm., h. 80 Cm. Holz. Oben abgerundet und die beiden Winkel über dem Bogen mit Goldornamenten auf schwarzem Grunde ausgefüllt.

[1]) Die letzte Zahl verwischt, war vielleicht eine VII.
[2]) Nirgends erwähnt.
[3]) Dieses von O. Mündler in der Zeitschr. f. b. K. (II, 299) erwähnte Altarbild ist mir beim Besuche der Sammlung entgangen.
[4]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 36.

Madonna, i. Pr., sitzend, das Kind auf dem Schooss, das sich ihr zuwendet und nach ihrem Brustlatz greift. Mit der Linken hat sie es stützend umfasst, mit der Rechten berührt sie zart sein eines Füsschen. Hinter ihr schaut der halberwachsene S. Johannes d. T. zu. R. hinter dem Kinde steht Joseph. Madonna's Kleid braunroth mit goldenen Lichtern, die Unterärmel weiss, ihr Mantel grün mit bläulichem Schatten und gelblichem Futter. Sie trägt ein gelbes Häubchen mit rothem Schatten und sitzt auf einem grünen Polster. Ein Theil ihres Schleiers fällt über die Schulter. Der alte weissbärtige Joseph mit blaugrauem Gewand. Johannes nackt, mit grünrothem Lendentuch. Ihr Typus zwischen den beiden gleichfalls im Profil gehaltenen Madonnenbildern in den Ufficien und in der Galerie Tommasi zu Cortona die Mitte haltend. Charakteristisch die breite Ohrmuschel und die etwas steif bewegte, hart geformte Hand. Zähe Farbenconsistenz, ruhige und satte Wirkung. Gediegene liebevolle Ausführung. Formgebung etwas trocken und mager. Das ganze Gepräge ähnlich wie auf der Tafel im Dome zu Perugia. Bild ersten Ranges.

Vatican. Sixtinische Capelle:

Vorletztes Bild der Freskenreihe (an der für den Eintretenden rechten Wand), welche das Leben Mosis schildert. Es stellt das Ende desselben dar.[1]) Der Vordergrund, den zweiundvierzig Gestalten in Lebensgrösse einnehmen, zerfällt in zwei Scenen. L. sehen wir, wie Moses sein Amt niederlegt, indem er dem vor ihm knieenden Josua seinen Stab hinreicht. Von seinem kahlen Scheitel gehen Strahlen aus. Hinter beiden stehen zehn Männer und Jünglinge. R. liest Moses, auf einem Felsblock sitzend, dem versammelten Volk das Lied vor, das ihm Gott zu schreiben befohlen. Unter ihm steht die Bundeslade mit geöffnetem Deckel. Man sieht darin ein Gefäss, vermuthlich mit dem Manna, und eine Tafel mit einer Inschrift, vermuthlich der Gesetztafel. Die Inschrift besteht aus einer malerischen Imitation hebräischer Buchstaben, welche nicht entziffert werden können, weil sie eben keine solchen sind. — Seinem Befehl gemäss sollen Weiber und Kinder wie die Männer den Willen des Herrn hören und so hat sie auch der Maler nicht beizufügen versäumt. Vier Weiber stehen zu seiner Rechten, zwei mit Kindern, ganz v. sitzt eine säugend im Gras. Neben ihr stehen zwei nackte Knaben. Zu seiner Linken acht Männer. Die Sperrfigur in der Ecke, v. H. gesehen, mit einem Schwert in der Rechten. Dem sitzenden Weib gegenüber ein Alter, der, stark vorgelehnt, sich auf einen Stecken stützt. Hiezu gehört die Mittelgruppe des Bildes, welche für das Auge relativ in sich abgesondert ist. Sie umgiebt einen nackten Jüngling, der auf einem Baumstrunk sitzt. Ueber die Schulter fällt ihm ein weisses Tuch, über die Lenden ein rothes, Er ist zu Moses hingewendet. Vor ihm steht, halb d. Rück. bietd., ein anderer in anliegender Tracht. Auf der Hose seines rechten Beines goldene Buchstaben. Dahinter noch acht bis zehn zuhörende Männer. — In der Mitte des Hintergrundes der felsige Berg Nebo, an dessen Fuss Moses einsam wandelt. Auf dem Berge selbst sieht man ihn stehen und einen Engel,

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 8ff.; Waagen, Kl. Schr. 133, 134; Vasari-Lem. VI, 143, 144; Förster, G. d. ital. K. IV, 249; Fr. Pecht, Südfrüchte, 1853, I, 345.

der ihm z. R. in das gelobte Land, ein freundliches Thal mit Fluss, Städten und Burgen hindeutet. L. liegt Moses todt und nackt auf einem Linnen und bei ihm stehen und knieen acht klagende Gestalten. Die letztere Gruppe in ihrer Abhebung vom Himmel und ganzen Anordnung von eigenthümlich typischer Poesie, ein Meisterstück für sich. Die Männer und Jünglinge des Vordergrundes unverkennbar lauter Portraits von Persönlichkeiten, welche der Zeit geläufig waren, auch die Tracht ist meist die der Renaissance; nur wenige phantastische Ausnahmen finden sich. Die Gewandung der Weiber ist z. Thl. antikisirend. Auch ihre Typen wie der Vortrag, womit sie gemalt sind, haben ein Gepräge, das nicht von Signorelli herrühren kann und Crowe-Cavalcaselle's Vermuthung, dass sich hier Don Bartolomeo della Gatta's Hand betheiligt habe, hat viel Wahrscheinlichkeit. Vasari (V, 46, VI, 40 und VIII, 13) versichert, dass derselbe hier mit Perugino und Signorelli gemalt habe und in der That haben die Köpfe etwas Filippineskes, der Habitus und die Action eine weiche Lässigkeit, ähnlich, wie auf anderen Gemälden des Genannten. — Die Gestalt des nackten Jünglings, kraftvoll, zugleich trefflich zuständlich und voll plastischer Harmonie, lenkt unser Auge sofort empor zu Michelangelo's Jünglingsgestalten an der Decke dieser Capelle; sie ist in der That eine Vorbildung derselben. Von der Färbung gibt die Chromolithographie der arundel society (1876) eine Vorstellung. Auch hier wieder mannigfaltige Goldverzierung auf den Gewändern und golden aufgetupfte Lichter. — Die Durchführung gediegen, jedoch ist Manches, besonders der untere Theil, übermalt und das Ganze durch Rauch und Staub abgestumpft und verblindet, so dass eine genauere Betrachtung sehr erschwert ist. Die Composition, ein ziemlich ungelenkes, wenig articulirtes Nebeneinander von Figuren, hält den Vergleich weder mit den Nachbar-Fresken des Perugino noch mit denen des Ghirlandaio aus; in der Beseelung des Ganzen und der Einzelgestalt wird es, wie alle Uebrigen, von den Fresken des Botticelli weit überragt. Sein unvergleichlicher Vorzug ist nur der Ausdruck der Festigkeit und Energie, des durchaus männlichen Ernstes, der herben Grossheit in der Formenstylisirung.

Fälschlich dem Signorelli Zugeschriebenes:

Das erste Fresco dieses Cyklus, welches die Reise des Moses mit Ziporah schildert. Es ist, wie Crowe und Cavalcaselle (IV, 8 und 187) mit Fug geltend machen, von perugineskem Gepräge mit Anklängen an Don Bartolomeo della Gatta und Pinturicchio.

S. Gregorio, Kapelle r. vom Chor:

Nach Crowe und Cavalcaselle (IV, 36) „ein Staffelbild, Michael mit dem Drachen, umgeben von 14 Halbfiguren Heiliger. Die Behandlung beweist, dass das Bild nicht von Signorelli gemalt ist, dem es zugeschrieben wird, sondern von einem Schüler des Pinturrichio, die Farbe ist schmutzig braun."

S. Croce in Gerusalemme:

Die Fresken in der Halbkugel, wie G. F. v. Ruhmor (Ital. Forsch. II, 333) vermuthet, von Pinturicchio unter Betheiligung Signorelli's, gemalt. Vgl. Fiorenzo die Lorenzo und G. Caporali im nächsten Abschnitte.

VERAEUSSERTES.

Das Rundbild bei Marchese Patrizi jetzt im Museum zu Berlin. Die *„pietà"* im Pal. Spada (vgl. Schorn's Vasari II, b, 439).

San Donnino a Villamagna,

bei Florenz.

G. F. Waagen (Kl. Schr. 141) berichtet über zwei Rahmenbildchen bei Barker in London (jetzt in Dresden) folgendermassen: „Zwei — Pilaster, welche früher die Seiten der Kreuzabnahme von S. Donnino bildeten." Vermuthlich ist diese Kirche bei Florenz gemeint. G. Carocci (i contorni di Firenze, 1875, S. 154) berichtet von keinem Bilde Signorelli's in derselben, doch von *„pregevoli affreschi di scuola fiorentina del XV secolo"* und von einem *„maraviglioso quadro a tempera su fondo d'oro della miglior maniera della scuola fiorentina dello stesso secolo."*

Siena.

Bei Herrn Charles Fairfax Murray eine Zeichnung: Sitzender Heiliger, Studie zu einer der Deckenfiguren im Mittelschiff des Sanctuarium's zu Loreto [1]).

Fälschlich dem Signorelli Zugeschriebenes und Verlorenes:

Stadtgalerie: Zwei abgenommene Fresken aus dem Palaste Petrucci [2]); beide br. 138, h. 128 Cm. — Nr. 219. Aneas l. v., auf den Schultern seinen Vater Anchises tragend, welcher zwei Statuetten von Penaten hält, an der Hand den kleinen Askanios führend. Hinter ihm springt Kreusa über einen Bach, verfolgt von berittenen Griechen. R. v. ein Aeffchen, i. H. die brennende Stadt Troja, die Mitte des Hintergrundes nimmt ein Hügel mit Bäumen ein, auf der linken Seite desselben sieht man griechisches Fussvolk.

Nr. 220. Auslösung von Gefangenen. L. v. stehen fünf Abgesandte, ein Jüngling (i. Pr.) macht den Sprecher, ein anderer hält eine Schüssel mit Münzen, weiter v. r. sieben nackte Gefangene. Einer derselben kniet [3]). I. d. M. auf hohem Throne sitzend der feindliche Häuptling (i. Pr.) mit Turban. Diese Scene abgeschlossen durch eine zwölf Mann starke Reiterwache, die meisten mit Turban. I. H. Hügel mit Zeltlager und Stadt.

Die Skizze zu letzterem Fresco fand ich unter den Braun'schen Photographien nach den Handzeichnungen in Lille. Hierauf ist die ganze Hauptgruppe dichter zusammen und mehr nach Rechts gerückt. R. i. M. zwei

---

[1]) Nirgends erwähnt. Vgl. über ein Altarbild Signorelli's bei ihm den Anhang (z. S. 312).

[2]) Vgl. S. 273, 274; Crowe und Cavalcaselle, IV, 17, 18; Vasari-Lem. VI, 152ff; XI, 86; Waagen, Kl. Schr. 136.

[3]) Diese Gestalt erinnert an einen Gefangenen in dem neuerdings dem Peruzzi zugeschriebenen Triumphzuge, welchen Marc Anton gestochen hat. Vgl. S. 273, Anm. 3; Bartsch, XIV, 172, 213; Pass. VI, 23, 126.

reiterlose Pferde; i. H. ein Thal. Die Gestalten haben in Stellung und Gestus nur ungefähre Uebereinstimmung, viele sind anders gewendet. Man sieht, es ist die erste, vorläufige Skizze, welche dann stark durchcorrigirt wurde und zwar, wie ich glaube, nicht ohne die Angaben Signorelli's. Denn die klarere Anordnung und der straffere Stand der Gestalten lässt dies vermuthen. Von seiner Handweise ist jedoch keine Spur zu entdecken. Die Pinselschrift klein, behend und zierlich, lässt einen Lombarden vermuthen, sie hat Verwandtes mit Sodoma. Auch das Aeffchen in Nr. 219 gemahnt an ihn. Gewisse Typen, Bewegungen (z. B. v. Anchises, Kreusa) erinnern, wie Crowe-Cavalcaselle mit Fug hervorheben, an Pinturicchio, andere an Ercole Grandi und der Schluss der genannten Schriftsteller auf Girolamo Genga hat nicht wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Es scheint, Signorelli hat von den erhaltenen Fresken im Palazzo Petrucci (London) nur den Triumph der Keuschheit und Coriolan (Liverpool) selbst gemalt, während er den Entwurf und die Ausführung dieser beiden in der sienesischen Stadtgalerie seinem Schüler Girolamo Genga überliess.

Guglielmo Della Valle spricht sich in den lettere Sanesi (III, 320 bis 322) folgendermassen über den Freskencyklus im Palazzo Petrucci aus:

„E per verità dopo avere attentamente esaminato dette pittnre ho rilevato, che queste sono per lo meno di due mani. Nella prima storia è rappresentata la favola di Mida adirato per la scoperta delle sne orrecchie asinine. Egli sta sotto il trono, e una donna accorre per ricoprirgliele con un velo; mentre un' altra con una face accesa nella sinistra, tiene pe' capelli con la destra nn uomo nudo disteso a terra, e che nel volto mostra l'inqnietudine e il pentimento del fallo, non senza timore di supplizio. In disparte si vede un' altra donna afflitta per questa scoperta, starsi in atto lamentevole e triste. Vi è nel paese, e nei nudi del secchino, ma di quel buone che si vede nelle diligentissime scultnre di quei tempi; tali sono pare le belle di Andrea Sansovino che stanno nel coro de' PP. Agostiniano alla porta del popolo Romano. Vi sono de' motti greci, e latini; in uno di quelli vi è il nome del Cortonese.

Riporterò qui l'inscrizione. Nel piedistallo del Trone Reale si legge. *Η ΑΓΝΙΑ ΚΑΚΩΝ ΑΙΤΙΑ . ΜΗΤΕ ΔΙΚΙΝ ΔΙΚΑΣΕΙΣ ΗΡΙΝ ΑΜΦΟΙΝ ΜΥΘΟΝ ΑΚΟΥΣΕΙΣ.* INDICTAM AMBOBVS NOLI DECERNERE CAVSSAM. E alquanto più sotto: *ΔΟΥΚΑΣ Ο ΚΟΡΙΤΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.*[1])

La seconda storia rappresenta un baccanale di molti giovani, e vecchj alquanto minori del naturale con varj scorcj curiosi; nel mezzo vi è Pan col liuto coronato di edera; due pastori sembrano contrastarsi il primato col suono della zampogna, mentre altri stanno attenti, come giudici della contesa. Un giovine tiene in mano un viglietto, in cui si legge Luca da Cortona, di sopra si vedono in disparte le Parche. Il nudo ed il disegno va crescendo in perfezione, e qui si vede apertamente che vi studiarono il Sodoma, il Pacchiarotto, Baldassare Peruzzi, e gli altri artefici di grido.[2]) — Segue l'assassinamento d'Orfeo o di Amore; in mezzo alle donne si vede condotto da esse a pessimo partito; una gli rompe l'arco; l'altra gli spennachia l'ali; alcuni uomini stanno in disparte ad osservare: sta di sopra amore meschinello portato dalle donne crudeli al supplicio, e spennachiato. Molta poesia in questo quadro appare, ed energia grandissima. Vi è scritto cosi: *Lucas Coritius*; come nel seguente: L'altre quattro storie, dipinte come le già descritte, sul muro a fresco sono di pennello assai migliore di quello di Luca, e se esse sono di Genga, in alcune cose egli può star a fronte di Raffaello della prima maniera; io però le tengo per opera di Baldassare, o di Razzi (Bazzi), o di Pac-

[1]) So gibt G. Della Valle die Inschrift an in seinem Vasari (Siena, 1791, IV, 333), während dieselbe ebenhier in den lettere Sanesi verstümmelt ist und deshalb von mir nicht citirt wird.

[2]) Diese Composition muss der Schule Pan's (in Berlin) sehr ähnlich gewesen sein.

chiarotto della secchina loro maniera. — Nella prima di esse storie è rappresentato Scipione, che rende intatta la principessa prigioniera con il tesoro offertogli dal padre per il suo riscatto. Si vedono dei putti scherzare con alcune monete e con anelli preziosi, e altre cose significanti[3]). Nella terza è espressa una donna non volgare sedente al telajo, che il filo annaspato intreccia per metterlo sull' orditojo a fabbricarci la tela, che si vede avvolta sopra il subbio. Le quali cose, incominciando dalle fila infino all' ultima parte del telajo con cui s'intesse, e fabbrica la tela, sono così vivamente espresse, che chi le mira, non crede vero l'inganno dell' occhio e tenta di chiarirsene con la mano. La donna principale ha sotto di se a sedere vicina una serva, che l'assiste in quell' opera, e le fa compagnia, si vede presentarsi un vago giovinetto, seguito da alcuni paggi, i quali stanno alla porta, quasi per attenderne i cenni. Se non m'inganno questa storia esprime Paride nell' atto di presentarsi ad Elena: il contegno di tutte le figure, e il bastimento vicino sembrano indicarlo. — Vien dopo la terza storia, che esprime un Capitano sedente, il quale ascolta alcuni giovanetti che con atti umili e con offerta di ricchi doni chiedono la libertà di alcuni vecchj robusti, e fierissimi, i quali sono nudi, e disegnati con precisione, e forza grande; massimamente uno che è voltato di faccia, e legato con le mani dietro, pare minacci tuttavia il vincitore; tanto è fiero nel sembiante, e risoluto negli atti. Da questa, e dell' altre istorie Meccherino pigliò molte belle attitudini, e le sue teste di vecchj più belli. — L'incendio di Troja, figurata di lontano è l'ottava, ed ultima di queste storie. Molti soldati stanno intenti a farsi la guerra, e a prevenire insieme la rovine totale di quella città; mentre i nemici di sotto, e i cittadini di sopra roversciano le parti degli edifizj, non ancora tocchj dalle fiamme. Più vicino vedesi Enea, che porta a cavalcioni il vecchio Anchise, e nella destra i Penati. Quanto questi si conosce carico danni per esser curvo nelle spalle, altrettanto si vede fiero Enea che rivoltasi per dire non so che al padre; poco lontana fugge Creusa spaventata dal seguito di alcuni soldati, che armati a cavallo l'inseguono e si smarrisce. Toltone alcune parti secchine, queste pitture ponno servire di modello. Nella volta vi sono pure dipinte varie storie, e baccanali sul fare di Pacchiarotto; nessuno artefice, al mio parere, ha così bene imitato il Perugino, quanto il Pacchiarotto. In queste storie è ben espresso il giudizio di Paride, come pure il gruppo delle grazie, e altre simili cose. Negli specchi di mezzo alla cornice, e a un cordone, che ricingono il muro sotto la volta vi sono le nove muse coi loro emblemmi rispettivi. Si legge di Periandro di Corinto, che publicasse alcune gravissime sentenze, per parere saggio, e virtuoso mentre con i fatti era un tiranno crudele.

Pandolfo Petrucci ne imitò l'essempio, adornò questa stanza di bei motti, e di gravi sentenze, senza curarsi poi di uniformarvi le azioni. Le principali sono le seguenti:

Bonis nocet, qui malis parcit
Pietos praesidium comparat
Aliena si fers vitia facis tua
Avarus nulli bonus sibi pessimus
Obligas bonos dignis dando
Capta fortunam dum blanditur
Alterius errato tuum emenda.

Gli stucchi son dorati, e sotto è posta la residenza, che vicorre per la stanze ed elevandosi con bell' ordine corintio di piccoli pilastri scannellati, coll' ornamento di vari fogliami, uccelli e viticcj ben condotti, siccome pure lo sono le figure, i mostri, e rabeschi, i quali intrecciano, e adornano questa bell' opera che mi pare di Barili Sanese; ottimo artefice di tali opere come si dirà in breve.

Crowe und Cavalcaselle haben nachgewiesen, dass das erstgenannte Bild („*prima storia*") nicht sowohl die Entdeckung der Eselsohren des Midas, sondern die Allegorie der Verläumdung vorgestellt haben muss. Dies erhellt mit Bestimmtheit aus der citirten Unterschrift, welche dem Lucian entnommen ist und als Moral unter seiner Anekdote von Apelles

[1]) Vgl. hiemit (S 268) die Handzeichnung Signorelli's im Cabinet des Herrn Dir. Pini in den Ufficien.

steht: *μήτε δίκην δικάσῃς πρὶν ἂν ἀμφοῖν μῦθον ἀκούσῃς.* Die ersten Worte der Inschrift finden sich am Beginn derselben Erzählung: *Δεινόν γε ἡ ἄγνοια καὶ πολλῶν κακῶν ἀνθρώποις αἰτία.*

Lucian beschreibt das Gemälde des Apelles folgendermassen: Auf der rechten Seite sitzt ein Mann mit langen Ohren, denen wenig fehlt, um für Midasohren gelten zu können. Seine Hand ist nach der von ferne auf ihn zukommenden Verläumdung ausgestreckt. Neben ihm stehen zwei weibliche Gestalten, die ich für die Unwissenheit und das Misstrauen halte. Von der linken Seite her nähert sich ihm die Verläumdung in Gestalt eines ungemein reizenden, aber erhitzten und aufgeregten Mädchens, deren Züge und Geberden Wuth und Zorn verrathen: in der linken hält sie eine brennende Fackel; mit der Rechten schleppt sie einen jungen Mann bei den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel emporhält und die Götter zu Zeugen anruft. Vor ihr geht ein bleicher, hässlicher Mann mit scharfem Blicke, der ganz aussieht, als ob ihn eine lange Krankheit abgezehrt hätte, und den wohl Jeder für den Neid erkennen wird. Hinter her gehen zwei weibliche Gestalten, welche der Verläumdung zuzusprechen, und sie herauszuputzen und zu schmücken scheinen: diese sind, wie mir der Ausleger des Gemäldes sagte, die Arglist und die Täuschung. Ganz hinten folgt eine trauernde Gestalt in schwarzem, zerissenem Gewande, die Reue nämlich, die sich weinend rückwärts wendet, und verschämte Blicke auf die herannahende Wahrheit wirft.

Photographien der beiden Fresken in der Stadtgalerie von P. Lombardi zu Siena.

Verloren, resp. verschollen die Zeichnung des Salomonischen Urtheils, welche Signorelli i. J. 1506 für das Dompaviment ausführte. Vgl. S. 106.

Spoleto.

S. Agata, jetzt Gefängniss:

Altarbild. Nicht mehr erhalten. Vgl. den Contract v. J. 1485 im zweitfolgenden Abschnitt, welcher die Urkunden und Belege in chronologischer Reihenfolge enthält.

Urbino.

S. Spirito:

Kirchenstandarte[1]) von 1494—95, auf der einen Seite die Ausgiessung des heiligen Geistes, auf der anderen der Crucifixus; beide Bilder jetzt getrennt und l. und r. vom Hochaltare in ziemlicher Höhe über zwei Balkonen angebracht; Leinwand, h. 150 Cm., br. 90 Cm. — 1) Linker Hand: die Ausgiessung des h. Geistes. In einem grauen, kahlen Saale mit buntem Marmorfussboden sitzen zu beiden Seiten an Wandbänken die Apostel. l. d. M. vor der geschlossenen Thüre sitzt Maria mit drei Frauen hinter

[1]) Vgl. Pungileoni, Elogio stor. di Giov. Santi, p. 77; Crowe und Cavalcaselle IV, 14; Waagen, Kl. Schr. 135; Förster, G. d. ital. K. IV, 252; P. Gherardi, guida di Urbino, 1875, S. 46.

sich. Ueber der Thüre zwei kleine Fenster mit geschlossenen Läden. An der Decke erscheint in einem röthlichen kreisförmigen Lichtnebel Gott Vater mit zwei Engeln neben sich und der Taube, welche in eigener Glorie unter ihm herabschwebt. Maria gesenkten Hauptes in schlichtem steinfarbigem Mantel. Diese Farbe hat auch das kühn drapirte Gewand des ersten Apostel r. Theils sprechen sie zu zweien miteinander, theils machen sie die Geberde stummer Andacht und Erstaunung. Die Ausführung ziemlich gediegen, die Farbe sehr reizlos, ja widerwärtig, von trockenem Korn, die Perspective des Raumes wenig gelungen, die ganze Composition sonderbar wegen des Gegensatzes der nüchternen, kahlen Wandflächen und der nebeneinander sitzenden Gestalten u. Diese Apostel aber, an und für sich betrachtet, sehr lebendig und zugleich harmonisch gruppirt, so dass sie an die Apostel des Abendmahls von Lionardo gemahnen, wenn sie auch nicht auf so hoher Stylstufe stehen. Ihre Draperie durchgehend voll freier Grossheit wie ihr Gestus. Der dritte von R. mit seinem Bart und drohenden Blick von hoher Terribilità und ähnlichen Typen Lionardo's vergleichbar. — Auch hier wieder die nach der Bildseite abgeneigten, etwas von Unten gesehenen Profilköpfe, welche dann Raphael so sehr beliebte. — 2) R. der Heiland an hohem Kreuze. Unmittelbar unter ihm Magdalena in rothem Mantel. I. d. M. die ohnmächtig daliegende Maria mit violettem Gewand, das Haupt im Schoosse einer sitzenden Frau; eine zweite mit steinfarbigem Kleid kniet ihr gleichfalls zu Häupten, eine dritte beugt sich zu ihr herab. R. steht schmerzlich emporblickend mit gefalteten Händen der Apostel Johannes mit dunkelrothem Mantel. L. v. steht Martha, die Hände gefaltet, in steinfarbigem Kleid und gelbem Mantel. Die Lücken i. M. ausgefüllt von Gestalten des Volkes und zwei geharnischten Reitern; der l. mit geflügeltem Helm zum Heiland emporschauend. R. i. H. eine Ruine, i. d. M. desselben eine Stadt, in welcher man einen amphitheatralischen Rundbau bemerkt. Die Gestalt der ohnmächtigen Maria ein wenig verzeichnet, die Färbung trocken, aber etwas harmonischer und wohlgefälliger als auf dem Gegenbilde, die Ausführung gediegen. Von besonderer Ausprägung der Formen und der psychischen Empfindung die Gestalt des Johannes. Martha in sanfter elegischer Haltung und Kopfneigung, mit edlem Profil, herrlich drapirt, eine Gestalt, die sich auf dem Crucifixus in der Florentiner-Akademie und in Borgo S. Sepolcro wiederfindet. Solche Gestalten müssen die Phantasie Raphael's angeregt haben. Christus hier schöner als in Borgo Sansepolcro, aber dem in der Florentiner-Akademie nicht ebenbürtig.

Vinci

(bei Empoli).

Im Privatbesitz des Herrn Martelli angeblich ein Bild von Signorelli.

Volterra.

Dom, Sakristei:

Verkündigung v. J. 1491.[1]) Figuren in Lebensgrösse. Die Jungfrau in rothem Kleid und blauem Mantel, betreten dastehend, v. V., mit erstaunter Bewegung der Hände, niederblickend, den Kopf leicht neigend. L. läuft der Engel herein, i. Pr., mit einem Lilienstengel in der Rechten und erhobener Linken, mit strudelnder braunrother Gewandung und pfauenartig bunten Flügeln; ein halb loser Schleier bauscht sich hinter seinem Rücken. Oben erscheint Gott Vater in einer Cherubimwolke. Maria und der Engel getrennt durch einen Pilaster. I. H. ein Thor und Ruinen, l. ein Fels. Am Eckpfeiler der Säulenhalle steht: „LVCAS CORTONEN PINXIT MXDI". Charakteristisch der gekrümmte kleine Finger der rechten Hand des Engels, überhaupt die krampfige Bewegung derselben. Typus der Madonna mild und von vornehmer, wohlgethaner Regelmässigkeit. Ihre Draperie einfach und erhaben stylisirt. Kopf und Hände übermalt. Die saftige dichte Glätte des Bildes rührt wohl zum Theil von der Restauration, denn sie wirkt lackartig. Man bemerke unten die spätere Inschrift: „*Pictum opus vetustate sordidis maculis et fulminis impetu laesum anno dñi MDCCXXXI coloribus restauravit gratia Dei I. M. C.*" Crowe und Cavalcaselle sagen, dass dies Bild wieder lebhaft an eine Arbeit Giov. Santi's im Palazzo Brera zu Mailand erinnere. Die Vergleichung der Photographie jenes Bildes von Brogi mit meiner Skizze aber beweist mir, dass ausser der allgemeinen compositionellen Anordnung keine Spur von Aehnlichkeit wahrzunehmen ist. Der Engel kniet dort und die Madonna kommt ihm, die Hände über der Brust gekreuzt, entgegen. Nur das Motiv der Säulenhalle ist ähnlich verwendet.

Städtische Galerie in S. Dalmazio:

Grosse Tafel, ursprünglich über dem Altar der Maffei in S. Francesco.[1]) Maria mit rothem Kleid, blauem, grüngefütterten Mantel und einem über Haar und Nacken gelegten Schleier, auf ziemlich hohem Throne. Das Kind sitzt mit erhobener Rechten, wie wahrsagend, in ihrem Schoose. L. bei der Madonna Franciscus, Johannes der Täufer auf das Kind deutend, mit nackten Armen, Brustfell und rothem Mantel und ein Engel in grünem Kleid mit einer Linie, r. Antonius v. P., Petrus und ein Engel. L. und r. v. auf der Thronstufe sitzen, schreibend, S. Hieronymus und S. Augustin (?). Die letztere Gestalt in ihrem grossartigen, grau-grünen Talar findet sich mit identischer Gesichtsbildung wieder in dem Altarbild von S. Trinità zu Cortona, welches sich jetzt in der florentinischen Akademie befindet. Ein Zettelchen, das auf dem Teppich liegt, enthält die Worte: „*Mariä. Vergini. Petrus. Bella Domna.*[2]) *hujus. religionis professor pos. Lucas Cortoneñ pinxit. M CCC LXXXXI.*" Relief auf dem Thronsockel mit nackten Jünglingen.

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 13; G. F. Waagen, Kl. Schr., S. 135; F. Förster, G. d. ital. Kunst, IV, 251; Vasari-Lem. VI, 154.

[1]) Vgl. Vasari-Lem. 154; Crowe-Cavalcaselle, IV, 13, 14; G. F. Waagen, Kl. Schr., S. 135; E. Förster, G. d. ital. Kunst, IV, 251.

[2]) Pietro Belladonna. Vgl. Guida di Volterra, 1822, S. 161.

Sehr bezeichnend die herbe Hand der Maria, welche das Kind so zart berührt, auch die Rechte des Täufers, der mächtige Nacken Augustin's und die harte Licht- und Schattengebung im durchfurchten kinnbärtigen Haupte Benedikt's. — Maria's Gesicht etwas nüchtern. Das Bild im Ganzen von stylvoller Grossheit; die Durchführung jedoch ziemlich geschäftsmässig. — Sehr beschädigt. Senkrechte Sprünge. Losblätternde Farbe.

VERAEUSSERTES.

Die Darstellung des Christkindes in S. Francesco, von Vasari (VI, 138) irrthümlich als Fresco bezeichnet, übermalt von Sodoma, jetzt im Schloss Hamilton bei Glasgow.

VERSCHOLLENES.

S. Agostino.

Altartafel mit einer Staffel, worauf das Leiden Christi geschildert ist. Vgl. Vasari VI, 138: *In Sant' Agostino fece una tavola a tempera, e la predella di figure piccole, con istorie della Passione di Cristo, che è tenuta bella straordinariamente.*

Compagnia del S. S. Nome di Gesù.

Darstellung des Christkindes.[3])

Wien.

Belvedere, I. Stockwerk, VII. Saal, Nr. 7:

Anbetung des Christkindes. Leinwand. H. 5′ 1″, br. 5′ 1″.[4]) Kahles Schulbild ärmlichen rusticalen Charakters. Der Madonnentypus ziemlich ähnlich dem in der Anbetung des Christkindes, welche die Kirche S. Gesù in Cortona besitzt. Vgl. S. 257.

Windsor Castle.

Sammlung der Königin.[5])

Eine Zeichnung mit schwarzer Kreide: Ein Teufel, der einen Verdammten packt, Studie zur Hölle im orvietanischen Cyklus.

Eine Zeichnung mit Feder und Biester, dem Raphael zugeschrieben: Eine männliche Figur, stehend, knieend und sitzend. Nach G. F. Waagen von L. Signorelli.

---

[3]) Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 12, Anm. 33 und Vasari-Lem. VI, 138. Das in der Bibliothek zu Volterra bewahrte Manuscript von Ormanni („Indici di autori e pitture Volterrane") erwähnt dieses Bild in Gesù, wie jenes in S. Francesco.

[4]) Vgl. E. v. Engert. Kurzgefasstes Verzeichniss der K. K. Gemäldegalerie im K. K. Schloss Belvedere, Wien 1873; Crowe-Cavalcaselle IV, 37;

[5]) Vgl. G. F. Waagen, Kl. Schr. 142.

SIGNORELLI'S NACHFOLGER.

UEBERSICHT DER SCHUELER, GEHUELFEN, GESCHAEFTSGENOSSEN, COPISTEN UND ANDERER MEISTER MIT SPUREN SEINES EINFLUSSES ODER VERWANDTEN ZUEGEN.

DON BARTOLOMEO DELLA GATTA [1])

(c. 1433—1491 in Arezzo),

früher Miniaturist, beginnt im Jahre 1468 mit Tafelgemälden. Die beiden Bilder im Museum zu Arezzo, deren eines die Jahreszahl 1479 trägt, zeigen den Einfluss der Schule Fra Filippo's, ebenso ein Fresco am Portal von S. Bernardo. Die Anmuth der Erfindung bei etwas unbeholfener kantiger Zeichnung und Mangel an anatomischer Strenge, welche wir an den musicirenden Engeln in Signorelli's Freskencyclus zu Loreto und an den Frauen und Kindern auf dessen Fresco in der sixtinischen Kapelle zu Rom wahrnehmen, zudem einigen filippineske Typen der Frauen auf dem letzteren, lassen uns annehmen, dass Bartolomeo ungefähr zwischen 1479 und 1486 zeitweise Gehülfe oder Schüler Signorelli's war. Vasari (V, 46) sagt: „*Dopo, condotto a Roma, laverò una storia nella cappella di papa Sisto, in compagnia di Luca da Cortona e di Pietro Perugino.*" Sein Altarbild in S. Giuliano zu Castiglione Fiorentino zeigt in den Typen des heil. Julianus und der Madonna, wie in der Formbehandlung starken Einfluss von Signorelli neben dem der Schule von Fra Filippo. Dasselbe gilt von einer Tafel in S. Francesco ebendort und einem Fresco im bischöflichen Palaste zu Arezzo. — Ein Maler, der nach des Verfassers Ansicht zu sehr unterschätzt worden ist.

GIROLAMO GENGA

(URBINO 1476—1551).

Vasari erzählt, dass er als fünfzehnjähriger Knabe, also im Jahre 1491, zu Signorelli in die Lehre kam, welcher ihn nach der Mark Ancona,

[1]) Vgl. S. 87.

Cortona und anderen Orten mitnahm. Besonders in Orvieto soll Girolamo diesem seinen Lehrer an die Hand gegangen sein, was denn auch, wie wir bereits bemerkten, ein Theil der dortigen Grisaillen sehr glaubwürdig erscheinen lässt. Dann, sagt Vasari, begab er sich auf drei Jahre in die Lehre Perugino's, zu gleicher Zeit, als Raphael dieselbe genoss. Und, hierauf selbständig geworden, besuchte er nach kurzem Aufenthalt Florenz, Siena, wo er Monate und Jahre bei Pandolfo Petrucci blieb und in dessen Palaste viele Gemächer ausmalte.

Die Chronologie könnte also etwa so bestimmt werden: Girolamo blieb bis zum Jahre 1503 (seinem sechsundzwanzigsten Lebensjahre) bei Signorelli, dann bis 1505 bei Perugino, vereinigte sich hierauf wieder mit seinem ersten Lehrer, indem er ihn 1507 nach Arcevia begleitete, und begann dann — vielleicht nach kurzem abermaligen Aufenthalt in Florenz — seine Thätigkeit in Siena. Dass er im Jahre 1510 dort war, ist urkundlich festgestellt.

Die Vermuthung, dass die beiden Fresken aus dem Palazzo Petrucci, jetzt in der sienesischen Stadtgalerie, sowie einige der Grisaillen in Orvieto von Girolamo herrühren, haben wir bereits ausgesprochen.

Das Museum in Lille bewahrt eine Reihe von Zeichnungen, von welchen eine (N. 261) als Studie [1]) zum Fresco der Auslösung gefangener Soldaten für Petrucci (sienesische Galerie Nr. 225) zu betrachten ist. Ich nehme dieselbe für Girolamo in Anspruch und kann trotz einer leichten Verwandtschaft mit den übrigen Blättern, welche dort alle dem Giacomo Francia zugeschrieben werden, nicht ein und dieselbe Hand wie in der genannten erkennen.

ANTONIO SIGNORELLI

(† 1502),

Sohn Luca's, malte im Jahre 1502 ein Bild für S. Maria del Calcinaio bei Cortona. Vgl. S. 103, 104; Vasari, VI, 148, 148; Crowe u. Cav. IV, 40; Pinucci, Memorie, 134.

FRANCESCO SIGNORELLI,

Neffe Luca's, lebte noch im Jahre 1560, dem Papacello ähnlich und wie dieser die directe Schulung Signorelli's zeigend. Von ihm der ungläubige Thomas im Domchor zu Cortona u. A. Vielleicht betheiligte er sich an der Ausführung der Kirchenstandarte für S. Giovanni decollato in Città di Castello. Vgl. Vasari, Tom. VI, 148; Crowe u. Cav. 39, 40.

POLIDORO SIGNORELLI,

Sohn Luca's und sein Gehülfe in Orvieto. Vgl. S. 102.

[1]) Vgl. Photographie von A. Braun, Nr. 102. Vgl. S. 312, 313.

PIER TOMMASO SIGNORELLI,

Sohn Luca's, vielleicht auch Maler. Vgl. S. 117, Anm. 3.

TOMMASO BARNABEI, gen. PAPACELLO

(† 1559 in Perugia).

Besonders signorellesk die Altarbilder in S. Maria del Calcinaio bei Cortona. Auch Gehilfe des Giulio Romano in Mantua, des Giambattista Caporali im cortonesischen Palazzone (c. 1523). Sehr unbedeutend. Vgl. Vasari, VI, 145, 146: X, 96; XI, 13; Crowe u. Cav. IV, 38, 39.

TURPINO ZACCAGNA.

Augenscheinlich Schüler Luca's. Von ihm eine Himmelfahrt im Domchor zu Cortona, ebenso in der Pieve von S. Agata di Cantalena bei Cortona ein Madonnenbild v. J. 1537. Vgl. Vasari, VI, 147; Crowe-Cav. IV, 40.

Ueber untergeordnete fragliche Schulbilder vgl. S. 251, 252, 256, 260, 269, 305, 308, 309; Crowe-Cav. IV, 40—42.

* * *

POMPEO ANSELMI

(Perugia)

malte i. J. 1505 als Gehülfe von Giannicola Manni. Ihm schreiben Crowe-Cavalcaselle das Martyrium des h. Sebastian Nr. 1205 in den Ufficien zu. Einige der Schützen augenscheinliche Imitationen der Schützen auf dem Sebastiansbilde Signorelli's in Città di Castello. Die ganze Composition ähnlich. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, 388; Vasari, VI, 56, Anmerkung 4.

AMICO ASPERTINI

(Bologna c. 1475 — c. 1552).

Zerstreute Anklänge an Signorelli wie an Pinturicchio und Ercole Roberti (Grandi). Röthliche Incarnation.

BACCIO BANDINELLI

(Florenz, 1493—1560).

Vgl. den von Bartsch XV, 261, 43 citirten Stich von Beatrizet nach demselben. Hier eine scheinbare Reminiscenz an ekstatisch bewegte Figuren in einer Grisaille Signorelli's zu Orvieto. Vgl. S. 297, I, α, γ.

BACCIO (oder FACCIO) BONETTI.[1])

Copie nach Signorelli's Geisselung Christi (Brera, Mailand) im Palazzone bei Cortona (1. Stock). Auf der Rückseite: „*Di mano di Baccio Bonetti*". Ebenda eine Madonna im Barockstyl mit der Inschrift: *Baccius me fecit.* Auch in der Sakristei der Collegiata zu Foiano ein Madonnenbild von ihm mit der Bezeichnung: *Faccius Bonetus Cortonensis fecit A. D. M. D. C. V.*

SANDRO BOTTICELLI

(Florenz 1446—1510).

Sein Verhältniss zu Signorelli ist wohl als ein wechselseitiges zu betrachten. Wie er ihm etwas von seiner beweglichen Grazie und lieblichen Wehmuth mitzutheilen scheint, so sehen seine Anläufe zu machtvoller, wilder Grossheit und Energie, ganz nach Inspirationen von Signorelli aus. Vgl. die Gestalten der untenstehenden Heiligen in der für S. Marco gemalten Krönung Mariae (jetzt in der Accademia d. b. a. zu Florenz).

JACOPO DE' BARBARJ („JACOB WALCH")

(† 1516).

Diesem merkwürdigen Vermittler italienischer und deutscher Malerei werden zwei Holzschnitte zugeschrieben, welche entschieden signorelleskes Gepräge haben. Ein Kampf zwischen Menschen und Satyrn und ein allegorischer Triumphzug (vgl. Passavant, P. Gr. III, S. 141). Es verbinden sich in diesen Blättern Züge Mantegna's und Signorelli's mit venezianischem Schulgepräge. Im Hintergrunde des Trionfo ist eine Stadt abgebildet, an welcher ein Fluss vorüberfliesst: Padua an der Brenta, wie zuvörderst aus der Form der Kuppelkirche zu schliessen ist. Einige der reisigen Gestalten auf dieser Composition tragen lange Stäbe mit Halbmonden an der Spitze, andere aber solche mit geflügelten Mercurzeichen, dem Merkmal Jacopo's. Der „*homme très-barbu, rassemblant à un roi*" gleicht auffallend dem einen der beiden Greise auf einem Stiche Jacopo's (Bartsch, Peintre Graveur, N. 15); das, wie nass, herabhängende Haar zweier Gestalten rechts auf dem Trionfo erinnert an die Haarbehandlung auf Jacopo's Stich der gefesselten Kriegsgefangenen (Bartsch, N. 17). Auch der fette Rücken und der etwas unfreie Schenkelansatz einiger Weiber kommt ähnlich in einigen Stichen vor. Ebenso wäre die verkümmerte Fersenbildung daselbst nachzuweisen, wenn auch nicht in völliger Uebereinstimmung. Allein widersprechend ist die Bildung der Gestalten im Ganzen. Vergeblich sucht man in seinen Stichen so dralle Formen, vergeblich so stracke, trotzige Attitüden. Dies und die Kahlköpfigkeit der meisten Figuren nebst einigen grimmigen Profilköpfen weist auf Signorelli. An eine andere Seite seiner Eigenart erinnert das wagenziehende Drachenweib auf dem Trionfo mit dem elegischen, beinahe verdrossenen Aus-

[1]) Nirgends erwähnt.

druck. Man vergleiche hiemit die schlangenbeinige Titania auf dem Fries der Cappella nuova in Orvieto.[1]) Auch die Satyrn sind signorellesk. Der Rundbau, welcher das Ziel des Triumphzuges bildet, bietet Vergleichungspunkte mit dem entweihten Tempel des Herrn auf dem orvietanischen Fresco, welches das Walten und den Sturz des Antichrist darstellt.

Jedoch macht sich bei allen diesen Merkmalen, welche theils auf Signorelli, wie Mantegna im Allgemeinen und auf Jacopo de' Barbarj im Besondern hinweisen, ein völlig Fremdartiges geltend, das Gepräge des innerlich Gehemmten, des Ausgestopften, Sackartigen, dem fast alle diese Gestalten mehr oder weniger unterliegen, wodurch sie in Verbindung mit den kleinen, gehobenen Fersen etwas Puppenhaftes bekommen, so dass jedenfalls schon deshalb an eine unmittelbare Vorzeichnung eines grossen Meisters, wie Signorelli, nicht gedacht werden kann.[2])

In Jacopo's Stiche: Die drei Gefesselten (Bartsch VII, 524, 17) stimmt der Knieende links auffallend mit Signorelli's gefesseltem Eros in dem Fresco für Petrucci (jetzt in London) überein. Nur das rechte Bein ist weniger gebogen, dagegen entschieden mehr das linke Bein, auf dessen Ferse der Leib ganz aufsitzt. Vgl. S. 273, 312, 335.

GIOVANNI BATTISTA.

Aehnlich wie Francesco Signorelli; malte im Jahre 1492 ein Altarbild für S. Girolamo al Seminario in Città di Castello. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle IV, 40.

BUCHILLUSTRATOREN.

Signorelli's Einfluss auf die Buchillustration erweist sich in drei Werken:

1) Rapresentatione di S. Tomaso apostolo composta per M. Castellano Castellani, stampata in Firenze appresso alla Badia MDLXI adistantia di Paghoi Bigio. Vgl. S. 277.
2) Leggendario de' Santi, Venetia 1647. Vgl. S. 244.
3) Federigo Frezzi, Il Quadriregio, stamp. per Pier Pacini da Pescia 1508. Die Holzschnitte dieser Ausgabe sind theilweise mit dem Monogramm L. V. versehen. An Lionardo da Vinci oder Lorenzo da Viterbo erinsie nicht im Geringsten. Nur zwei Darstellungen mit nackten Dämonen haben signorelleske Anklänge. — Doch gehören sämmtliche einer und derselben Hand an und zwar augenscheinlich einer florentinischen.

[1]) Vgl. S. 302.

[2]) Als ich über diese Blätter im Jahre 1875 den Aufsatz „über zwei altvenezianische Holzschnitte" (Zeitschr. f. b. K. X, 281 ff.) schrieb, kannte ich leider den Artikel in der Gaz. d. b. a. p. II. t. X. 1, 457 nicht. Derselbe sagt: „Les deux estampes ne nous rappellent nullement le style et la manière de J. d. B. Deux caducees portés, dans la seconde pièce, par des soldats victorieux ne justifient pas suffisement cette attribution. Nous croyons plus volontiers ces morceaux gravés d'après des compositions de Signorelli ou de son école, avec lesquelles elles ont tout au moins une grande analogie." Vgl. ebenda, p. II, t. XIII, 366 ff. Ch. Ephrussi.

GIAMBATTISTA CAPORALI

(Perugia c. 1476 — c. 1560).

Sohn des Bartolomeo Caporali, eklektischer Nachahmer seiner Vaters, Signorelli's, Perugino's, Pinturicchio's, später des Michelangelo, Raphael, Giulio Romano. Er ist zugleich Architekt, giebt die Vitruv-Uebersetzung des Cesare Cesariano[1]) von Neuem heraus und betheiligt sich am Bau der Villa Passerini (Palazzone) bei Cortona, welche er in Gemeinschaft des Papacello mit Fresken schmückt, sechzehn Darstellungen aus der römischen Geschichte. Dabei eine herculische Judith, welche sehr an die Judith Signorelli's in der Cappella nuova zu Orvieto erinnert. Aehnlich auch die Art, wie die classischen Ruinen in den landschaftlichen Hintergründen behandelt sind. G. Caporali betheiligte sich vielleicht auch an den wahrscheinlich von Fiorenzo di Lorenzo geleiteten Malereien in S. Croce in Gerusalemme zu Rom, auf welche wir zurückkommen werden. Er ist zugleich Dichter. Die „Rime di m. Gianbatista Caporali Perugino in raccordanza della sua gelida" (s. l. c. a.) enthalten sein Portrait auf dem Titelblatt. Vgl. Vasari VI, 57, 145, 146; Crowe und Cav. IV, 378 ff.

VITTORE CARPACCIO

(Venedig, bl. c. 1470 — c. 1519).

Einzelne Anklänge an Signorelli, besonders in den Ursula-Bildern der Akademie zu Venedig, besonders im Martyrium derselben (Bogenschützen). Vgl. Crowe und Cav. V, 205, 206.

GIOV. MARIA CHIODAROLO.

Zerstreute Anklänge an Signorelli. Vgl. D'Agincourt, Storia dell' arte, VI, Pitt. Tav. B. 158 und Crowe-Cavalc. V, 616.

CARLO CRIVELLI

(bl. c. 1460 — c. 1492),

seit 1468 in den Marken thätig. Seine scharfe, gewaltsame Intensivität (auch einigermassen die hiemit contrastirende zierliche Sanftmuth seiner Madonna), seine herbe Formgebung und im Besonderen seine krampfige Behandlung der Hände hat Verwandtschaft mit Signorelli's Auffassung und Styl. Vornehmlich seine Pietà v. J. 1485 in der Galerie Panciatichi zu Florenz erinnert an denselben. Vgl. Crowe und Cavalc. V, 93.

GAUDENZIO FERRARI

(Piemont 1484—1550).

Seine Fresken in Varallo zeigen in einigen Gesichtstypen und besonders in den wilden, gespreizten Gestalten der Landsknechte eine leichte

[1]) Vgl. S. 108.

Verwandtschaft mit Signorelli. Vielleicht hat Raphael diesen Einfluss vermittelt. Vgl. S. Pianazzi und G. Bordiga, Le opere del G. F., Milano 1835.

FILIPPINO LIPPI

(Florenz, c. 1458—1504).

Steht in ähnlichem Wechselverhältniss zu Signorelli wie Botticelli. Starker Sinn für's Dramatische. Vgl. Crowe und Cavalcaselle III, 184 und IV, 7.

BERNARDINO FUNGAI

(Siena, † 1516[1]).

Das jüngste Gericht Signorelli's in Orvieto scheint nicht ohne Einfluss auf ihn gewesen zu sein. Hinter der Zelle des h. Bernardino in der Osservanza bei Siena fand ich die Spuren eines jüngsten Gerichtes, das offenbar von Fungai herrührt. Die nackten Gestalten, besonders die der Teufel sind signorellesk. Die Composition ähnlich derjenigen des Fra Bartolomeo im Spedale di S. Maria Nuova zu Florenz. Der h. Sebastian (a fresco, in der Segreteria des Palazzo municipale) zu Orvieto, welcher dort dem Girolamo Genga zugeschrieben wird, scheint mir ein Werk des B. Fungai zu sein, welches den Aufenthalt desselben in Orvieto bestätigt.

FRANCESCO DI GIORGIO

(Siena 1439—1502).

Das wahrscheinlich von seiner Hand herrührende Altarbild der Geburt Christi in S. Domenico zu Siena, wurde lange Zeit dem Signorelli zugeschrieben. Vgl. Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbi de Maestro Ettore Romagnoli, 1840, S. 54: „*Il natale incominciato da Matteo di Giovanni lo terminò* (1499) *Luca Signorelli suo scolare*"; M. Ferri, guida della città di Siena, 1832, S. 18: *Il Natale, Gesù morto, e le storiette del gradino dell' altro altare furono incominciate da Matteo di Giovanni, e terminate nel* 1499 *da' Luca Signorelli da Cortona suo scolare*; guida artistica della città e contorni di Siena, 1863, S. 118: „*Nella tavola del Natale la sola parte superiore fu dipinta da Matteo di Giovanni, ed il resto da Luca Signorelli.*"

Die Lunette (der todte Christus von zwei Engeln gehalten nebst S. Georg und M. Magdalena) scheint erst später aufgesetzt und rührt wohl von der Hand des Matteo di Giovanni (1435—1495); die Staffel ist augenscheinlich eine Arbeit Fungai's; das Hauptbild, die Geburt Christi lässt auf Francesco di Giorgio (1439—1502) schliessen; jedoch steht es um einen Grad über dem Können desselben.[2]) Einer der Engel zeigt den Einfluss

[1]) Vgl. über diesen Maler Crowe und Cavalcaselle IV, 391 ff.

[2]) Ich schliesse mich hierin der Ansicht von Crowe und Cavalcaselle an (IV, 73, 95, 393).

des Sodoma, Anderes den des Signorelli. Es wäre immerhin möglich, dass der Letztere seinem alten Freunde von Gubbio her etwas nachgeholfen hätte.

ERCOLE DE RUBERTIS (alias GRANDI)

(Ferrara, bl. c. 1480—1513).

Seine beiden Bilder im Dresdener Museum (Christus im Oelgarten und Gefangennahme, Abführung nach Golgatha) zeigen mit ihrem halb ferraresischen, halb paduanischen Gepräge einige Aehnlichkeit mit heftigen Acten der Pollaouoli, Botticelli's und auch Signorelli's. Vgl. den Stich von Jerôme David nach einer Kreuztragung dieses Meisters (Nagl. V, 230).

BERNARDO DI GIROLAMO DA GUALDO.

Handwerksmässiger Nachahmer Signorelli's. Vgl. O. Mündler, Zeitschr. f. b. K. II, Beil. S. 299.

JACOPO — DI BOLOGNA (?).

Im Museum zu Lille befindet sich eine Collection von Zeichnungen, welche — mit Ausnahme einer einzigen [1]) — einem gewissen Jacopo anzugehören scheinen; denn ein Blatt trägt folgende Unterschrift: *Questi sono Inventione de mostri marini de manno mia Fac° pictor di bollogna povro pelegrino dalanno in adolesentia facto nelano* 1516 *Sulmone.*

Ich gebe in Folgendem ein kurzes Verzeichniss der Darstellungen, welche alle in kleinen Federzeichnungen bestehen. [2])

1) Opfertod des Curtius. Er sprengt in den Abgrund. 2) Tarpeja von den Sabinern mit Schilden erschlagen.	Braun'sche Phot. Nr. 101.
4) Horatius Cocles vertheidigt die Brücke. 5) Marterstrafe des Regulus.	„ „ „ 103.
6) Raub der Sabinerinnen. 7) Mutius Scaevola streckt die Hand in's Feuer.	„ „ „ 104.
8) Römischer Triumphzug. 9) Manlius Torquatus lässt seinen Sohn hinrichten. 10) Orpheus wird von den Bacchantinnen ermordet. 11) Apollo und Marsyas. 12) Geburt des Adonis.	„ „ „ 105.

[1]) Vgl. Girolamo Genga, S. 312, 313, 320.
[2]) Vgl. Gaz. d. b. a. tom. XV; Louis Gonse, Musée de Lille, S. 392ff.

13) Der calydonische Eber.		
14) Raub der Proserpina.		
15) Dädalus und Icarus.	Braun'sche Phot. Nr. 106.	
16) Diana und Actäon.		
17) Perseus befreit Andromeda.		
18) Deukalion und Pyrrha.		
19) Urtheil des Midas.		
20) Thieropferung auf dem Altar.		
21) Unterweisender Lehrer.	„ „ „	107.
22) Allegorischer Brunnen.		
23) Vorführung von Gefangenen.		
24) Verwandlung der Daphne.		
25) Entführung des Ganymed.		
27) Tritonen.	„ „ „	108.
28) „		
29) Triumph des Amor.		
30—37) Tritonen.	„ „ „	109.
38) Arabesken.	„ „ „	110.
39—48) Madonnen.		
49—72) Köpfe, zum Theil mit Turban.		
73—78) Verschiedene Langbildchen decorativen Charakters, mit Putten.	sehr klein „ „ „	111.
79) Christus und die Apostel im Oelgarten.		
80) Judaskuss.		
81) Christus vor Kaiphas.	„ „ „	112.
82) Christus im Prätorium.		
83) Christus in der Vorhölle.		
84) Stigmatisation des h. Franciscus.	„ „ „	113.
85) Kreuzabnahme.		
86) Grablegung.		
87) Auferstehung.	„ „ „	114.
88) Die Soldaten betrachten das leere Grab.		

Alle diese Zeichnungen sind handwerksmässig und lassen einen Stempelschneider, Niellisten oder Holzschneider, Buchverzierer vermuthen. Der Styl gemahnt hauptsächlich an die Francia in Bologna, an Signorelli und Girolamo Genga.[1]) — Wer war dieser Jacopo? Zunächst denkt man natürlich an Jacopo Francia; denn Manches deutet wirklich auf ihn. — Gegen den bolognesischen Goldschmied und Stempelschneider Jacopo Gambaro[2]), den Gevatter des Francesco Francia spricht der Beisatz: „*in-adolesentia*". Eher könnte Jacopo Boalteri[3]) in Betracht gezogen werden.

Zwei Werke sind es, an welche uns Einzelheiten dieser Zeichnungen ganz positiv erinnern: Der von den Francia und ihren Kunstgenossen Amico

[1]) In den Miniaturköpfen (39—78) Anklänge an Lionardo und Augsburger Kleinkünstler.

[2]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 599 und Anm. 16; Vasari VI, 20.

[3]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 617.

Aspertini und Chiodarolo in S. Cecilia zu Bologna gemalte Cyklus und das jüngste Gericht in Orvieto. Z. B. die Grablegung Christi (Braun 114) gleicht der von Aspertini gemalten Grablegung des Valerian. — Doch hier haben wir es mit dem Einflusse Signorelli's zu thun. Fast sämmtliche Blätter lassen denselben erkennen und Manches legt die Vermuthung nahe, dass der Künstler — vielleicht in Gemeinschaft mit Girolamo Genga — einer der Gehülfen Signorelli's war, welche sich an der Ausführung der Grisaillen in Orvieto betheiligten. Besonders interessant ist, wie Signorelli's ornamentale Stylisirung des Gewandes in diesem seinem Schüler in's Unkraut schiesst und Fühlung mit dem Barockstyl nimmt. Das Straffe, Jähe ganz ähnlich; doch sind die Gelenke knorriger, die Glieder schlanker. Die Tritonenbildchen erinnern stark an Signorelli's Tritonenfries, die Wiedererschaffung der Menschen durch Deukalion und Pyrrha an die Auferstehung der Todten in Orvieto. Die Behandlung der Pferde und Bäume ganz identisch auf den dortigen Grisaillen sowie auf den beiden Fresken in Siena. In der Befreiung der Andromeda stimmt der Drache fast völlig mit dem auf der orvietanischen Grisaille überein. Die Mänaden, welche Orpheus tödten, mahnen stark an die Grisaille mit den vier Amazonen. Auf dem Raub der Sabinerinnen der Römer zuäusserst rechts derselbe Act wie dort Perseus, welcher mit gezücktem Schwert neben Hercules steht, der den Cerberus fesselt; die Sabinerin, welche von dem Genannten gefasst wird mit ähnlicher Bewegung und Draperie wie das Weib auf dem dortigen Hauptfresco der Portalwand, welches erschrocken von dem zusammengestürzten Palaste wegläuft. Auch die gezierte Art, wie manche Gestalten der Grisaillen das eine Bein versetzen, findet sich in diesen Zeichnungen wieder. — Berührungspunkte mit Ercole Roberti (Grandi) finden sich z. B. in dem römischen Triumphzuge. — Der Vortrag ist ziemlich klein und holperig, in vielen Wellen articulirend.

Dass zwischen den Bolognesen und Umbriern ein stylistischer Rapport bestand, ist längst erkannt; ein solcher scheint aber auch zwischen den ersteren und den Sienesen stattgefunden zu haben. Sodoma malt zuweilen Typen, welche an Francesco Francia erinnern. Schwerlich hatte er diese Anregung schon vor seiner Ankunft in Siena erfahren. War er irgend einmal in Bologna? War einer der Francia oder ihrer Schüler in Siena? Diese Fragen bleiben vorderhand Fragen; aber Jacopo, der Zeichner der Blätter in Lille, scheint wenigstens in Orvieto, also nicht weit von Siena, gewesen zu sein.

FIORENZO DI LORENZO

(Perugia, bl. 1472—1499).

Vielleicht von Verrocchio beeinflusst und aus diesem Grunde mit Signorelli verwandt. Ihm und seinen Gesellen, unter welchen vermuthlich G. Caporali war, ist wol das Wandgemälde im Chor von S. Croce in Gerusalemme zu Rom (Kreuzlegende der h. Helena) beizumessen. Die dortigen Soldatengruppen zeigen starke Anklänge an Signorelli's Fresco vom Antichrist in Orvieto (Vernichtung des Heeres l. i. M.). Einer der Burschen, den Rücken bietend, auf die Hellebarde gestützt, scheint Imitation einer bei-

nahe ganz übereinstimmenden Figur auf Signorelli's Fresken in Montoliveto zu sein. Vgl. Crowe und Cav. IV, 167, 380; P. Mercuri, Costumes, III, p. 90, pl. 188.

GUGLIELMO DA MARCILLA

(Marseille-Arezzo, 1475—1537).

Glasmaler, versucht sich später auch in Fresken und Oelgemälden. Wird von Silvio Passerini nach Cortona eingeladen, wo er in dessen Palast und im Dom thätig ist. In Arezzo wird er Genosse des Stagio Sassoli, der sich von Domenico Pecori trennt. Marcilla's Glasgemälde lassen den Einfluss Signorelli's nicht verkennen. Vgl. Vasari VIII, 96 ff.

LODOVICO MAZZOLINI

(Ferrara c. 1491—1540).

Schüler von Lorenzo Costa. In seiner Neigung zu Roth und saftigem Braun, in der Gruppirung seiner figurenreichen Bildchen, in den kantigen, ellenbogigen Conturen, in der harten Draperie mit Signorelli verwandt. Man vgl. besonders Gal. Borghese, 1. Zimmer, N. 31; Florenz, Gal. Pitti, N. 129; Berlin, Gal. N. 275.

BARTOLOMEO MONTAGNA

(Vicenza, bl. c. 1470—1523).

Signorelleske Anklänge (vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 456). — Auch in den kriegerischen Gestalten auf drei Montagnesken Wandgemälden des Cyklus in der scuola del Santo zu Padua.

JACOPO MONTAGNA

(Padua, c. 1450 — c. 1499).

Signorelleske Anklänge (vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 361).

GIACOMO PACCHIAROTTO

(Siena, 1477—1540).

Geringer Eklektiker mit gelegentlichen Versuchen, Signorelli's Ungestüm nachzuahmen. Vgl. Crowe und Cav. IV, 397.

DOMENICO PECORI

(Arezzo, bl. c. 1513).

Anlehnung an Don Bartolomeo della Gatta, Perugino, Signorelli. Bilder in Arezzo. Vgl. Vasari, V, 51 ff.; Crowe-Cavalcaselle IV, 49—51.

PIETRO PERUGINO

(1446—1524).

In der Stylisirung der Draperie, des Haares, überhaupt der Formen, auch einigermassen in der Typenwahl von einer gattungsmässigen Verwandtschaft mit Signorelli, doch ungleich mehr manierirt. Er vollzieht eine ähnliche Umbildung des von Verrocchio Gelehrten. Scheint mit Signorelli gemeinsam an dem Altarbild in der Chiesa della Calza gearbeitet zu haben. Wahrscheinlich haben beide gegenseitig auf einander eingewirkt. Vgl. S. 44, 45, 81, 82, 136, 142.

BERNARDINO PINTURICCHIO

(Perugia, c. 1454—1513).

Dieser perugineske Maler nähert sich in mehreren Werken der Weise Signorelli's. In S. Maria del Popolo zu Rom erinnert der von zwei Engeln bestattete Christus in der Nische des Denkmals von Giovanni della Rovere (das P. wie dessen ganze Kapelle ausgemalt hat) lebhaft an Signorelli. Auch die Behandlung mancher Gestalten der Legendenbilder ebendaselbst. — Vor Allem die Fresken der Cappella Bufalini von Araceli enthalten verwandte Partien, so dass man sie früher für Arbeiten Signorelli's ansah. Dem Styl desselben nähern sich besonders die Grisaillen und ein geigender Engel auf dem Bilde der Erscheinung Christi. Auch in der Cappella bella von S. M. Maggiore zu Spello, welche er im J. 1501 bemalte, findet sich Verwandtes. — Das Städel'sche Institut besitzt eine dem Raphael zugeschriebene Federzeichnung, welche Pinturicchio's Hand vermuthen lässt: S. Martin zu Pferd zerhaut seinen Mantel, den der nackte Bettler zu empfangen im Begriffe steht. Dieser, durch Hörnchen und kniffige Züge als Teufel charakterisirt, hat etwas Signorelleskes.

ROBETTA

(Florenz, arb. c. 1490 — c. 1520).

Seine Stiche lassen zwar zuvörderst das Vorbild Filippino's erkennen, doch nicht ohne nebenher auch an Botticelli und Signorelli zu erinnern. Dies erklärt sich aus dem eigenthümlichen Gepräge des Elegischen, worin sich diese drei Meister entschieden verwandt sind. Vgl. G. F. Waagen, Kl. Schr. S. 143. In Raumer's histor. Taschenbuch (1850) hatte Waagen die Ansicht ausgesprochen, dass die von Bartsch unter den Nummern 17, 25, 15, 23 beschriebenen Blätter nach Zeichnungen Signorelli's gestochen seien. Doch nahm er diese Ansicht in den Treasures (I, 235) wieder zurück und mass auch diese Blätter wie die übrigen dem Filippino bei. Vgl. Passavant, Peintre-Graveur, V, S. 58; G. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, 1876, S. 400. Der Letztere sieht in der Erziehung Pan's (Berlin) einen entscheidenden Beweis für die Vorbildlichkeit Signorelli's in den einschlägigen Stichen.

GIOVANNI ANTONIO BAZZI, gen. SODOMA

(Vercelli — Siena 1477—1549).

Kommt i. J. 1500 nach Siena. Scheint besonders von Signorelli's Landsknechten inspirirt worden zu sein, wie die Fresken in Montoliveto, im Vatican und die Kreuzabnahme in der sienesischen Akademie annehmen lassen. Doch hat er wohl auch seinerseits mit den süssen Typen seiner Engel und den munteren seiner Putten auf Signorelli eingewirkt.

STAGGIO SASSOLI.

Pecori's Geschäftsgenosse in Arezzo. Vasari VI, 139: „*E (Luca) disegnò le pitture dell' occhio principale di detta chiesa* (Dom in Cortona); *che poi furono messe in opera da Staggio Sassoli d'Arezzo.*"

NICCOLO SOGGI

(Arezzo, 1480—1551).

Anlehnung an Perugino, Don Bartolomeo della Gatta. Signorelli's indirecter Einfluss ziemlich gering. Bilder in Arezzo und Prato. Von Vasari unbegreiflich überschätzt. Vgl. Vasari X, 204 und 209 ff.; VIII, 283, X, 243, XII, 4, IX, 74 ff. Vgl. Crowe-Cavalcaselle, IV, 51—55.

FRANCESCO UBERTINI (BACCHIACCA)

(Florenz, † 1557).

Das nach Vasari für G. Maria Benintendi gemalte Bild, welches sich jetzt in der Dresdener Gemäldegalerie befindet, zeigt in den Bogenschützen Anklänge an Signorelli. Eklektiker.

* * *

MICHELANGELO BUONARROTI,

(1475—1564).

Vasari (VI, 142) behauptet, dass das jüngste Gericht Signorelli's einen bestimmenden, wegweisenden Einfluss auf Michelangelo gehabt habe: „*Onde io non mi maraviglio se l'opere di Luca furono da Michelangelo sempre sommamente lodate nè se in alcune cose del suo divino Giudizio che fece nella Cappella furono da lui gentilmente tolte in parte dall' invenzione di Luca; come sono Angeli, Demoni, l'ordine de' cieli, e altre cose nelle quali esso Michelagnolo imitò l'andar di Luca, come può veder ognuno.*" Eine im Museum zu Lille befindliche Zeichnung Michelangelo's nach dem Weihwasserbecken im orvietanischen Dome, mit seiner eigenhändigen Notiz: „*ritratta dalantichо in Orvieto*" ist ein Beleg dafür, dass er wirklich in Orvieto war.

Exacte Spuren von Signorelli's Einfluss in dem jüngsten Gerichte der Sistina nachzuweisen, wäre schwer. Nur der herabschwebende Teufel mit dem Weib auf dem Rücken erinnert wenigstens materiell an das ähnliche Motiv Signorelli's im Höllensturz. Jedoch ist das Weib in der Sistina umgewendet und bietet dem Beschauer die Rückseite. Ausserdem sind vielleicht die nackten Gestalten im Hintergrund des von Angelo Doni bestellten Bildes der h. Familie (in den Ufficien) auf Signorelli's Verwendung dieses Motives in seinem Madonnenbilde für Lorenzo de' Medici (ebendaselbst) zurückzubeziehen. Sonst aber findet sich kein Anhaltspunkt, dass Michelangelo in irgend einer Hinsicht von Signorelli's Styl im formaltechnischen Sinne gelernt hätte. Am Ehesten könnte man vielleicht im Carton einen positiven Einfluss desselben vermuthen. Wie weit jedoch Signorelli's noch befangenes Können, seine summarische Raschheit entfernt ist von der plastischen Entwirkung, welche die Gestalten Michelangelo's auszeichnet, dies wird u. A. besonders dann ganz einleuchtend, wenn man vergleicht, wie beide Hand und Handgelenk behandeln.

Allein trotz dieser geringen Nachweisbarkeit eines künstlerischen Zusammenhanges ist und bleibt es ein allgemeines und unabweisbares Gefühl, dass Signorelli ein Vorbote, ein Ahne von Michelangelo sei [1]). In der Kunst der Darstellung mag er ihm nichts zu danken haben, aber in seiner Phantasie eine fruchtbare Inspiration und Bekräftigung, wie sie nur von einem verwandten Geiste ausgehen kann. Die Emancipation des Nackten, die ethische Negativität, das Aufgebot so erhabener, heldenhafter, mächtig bewegter Menschengestalten, diese ganze Richtung seines Wollens knüpft folgerichtig an das gleiche Streben Signorelli's an. Als er selbst freilich beginnt er erst da zu erscheinen, wo Signorelli aufhört; denn die Schwere, welche diesen noch an die Scholle bannt, hat er wie ein Hercules überwunden und schwebt frei im Aether.

RAPHAEL

(1483—1520).

Es ist eine reiche Schaar von Genien, welche die Wiege Raphaels umstehn. Er lernt von gar Vielen, um den Gewinn ganz naiv und mit einer pflanzenähnlichen Gedeihlichkeit zu einem Neuen zu verarbeiten, das doch ganz individuelles Gepräge hat, obschon es sich fast ebenso hoch wie das in der Antike verkörperte Gattungsideal über den Eigensinn der Individuen und individuellen Style erhebt. Er ist ein origineller Eklektiker,

---

[1]) Ausser dem jüngsten Gericht in Orvieto gemahnt wie eine Anticipation Michelangelo's unter Anderem die Geisselung in der Brera und der nackte sitzende Jüngling im Fresco der Sistina, welcher auf die übernatürlichen Nachkommen, die allegorischen Jünglingsgestalten an der Decke ebendaselbst vorbereitet. — In Burckhardt's Cicerone (1869, II, 666) findet sich folgende Anmerkung: „Die Gruppe der Pietà (v. J. 1499) in S. Peter zu Rom wurde öfter in Marmor und Erz, copirt. Schon Luca Signorelli malte davon jene freie Abbildung grau in Grau, welche neuerdings im römischen Leihhause wieder aufgetaucht ist; wahrscheinlich dachte er nicht daran, dass man dereinst Michelangelo's Gruppe für eine Copie nach seinem Gemälde halten würde, wie schon geschehen ist." — Dieses Gemälde Signorelli's ist mir nicht zu Gesicht gekommen. — Vgl. S. 267, 279.

ein genialer Synkretist. Spielend betheiligt er sich an den verschiedenen Bestrebungen und spielend bringt er sie zum Einklang, zu einem organischen Resultat, das uns wie kein anderes das Wunder der Production vor Augen führt. Zu den Meistern jedoch, welche theils persönlich, theils bloss durch ihre Werke auf ihn wirkten, zu Giovanni Santi, Timoteo della Vite, Perugino, Pinturicchio, Fra Bartolomeo, zu Giacomo della Quercia, Ghiberti, Masaccio, Fr. Pesellino, Mantegna, Melozzo da Forli, Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Lionardo, zu den antiken Bildhauern und Malern und zu Michelangelo, Sebastiano del Piombo ist entschieden auch Signorelli zu rechnen und sein Einfluss sollte besser gewürdigt werden, als bisher geschah. Gar Manches, was man auf Perugino bezog, geht für die nähere Betrachtung von Signorelli aus.

Gewiss herrscht ein grosser Gegensatz zwischen beiden Naturen. Raphael ist ein harmonischer Mensch und himmelweit entfernt von dem steilen, unvermittelten Gebahren Signorelli's. Doch seine Objectivität nimmt sich dasselbe für gewisse Fälle und mit gewissen Modificationen zum Muster, so zu sagen zum Modell und seine Kunst und Darstellungsweise im äusserlichen Sinne entlehnt ihm mehrfache Züge. Dieser künstlerische Zusammenhang Raphael's mit Signorelli bietet der exacten Vergleichung ungleich mehr Anhaltspunkte als die vorwiegend innerliche, materielle, phantasiemässige Verwandtschaft zwischen letzterem und Michelangelo.

Freilich auch Signorelli hatte milde Stunden und an die Gestalten, welche ihm dann gelangen, mochte der junge Raphael um so lieber anknüpfen. Die Grossheit und völligere Kraft, wodurch sie sich von Perugino's Typen unterscheiden, konnten ihm hierbei nur willkommen sein, weil er bei aller Pietät und Aehnlichkeit doch über den blutarmen Styl dieses Lehrers hinausstrebte. Ich habe schon darauf hingewiesen, dass besonders die betende Madonna im Rundbilde der Ufficien, die Magdalenen- und Johannesgestalten in Urbino, Borgo Sansepolcro und im Crucifixus der Akademie die Kunst Raphaels ankündigen, und bin überzeugt, dass sie ihm zu Vorbildern dienten. Auch darin ist er dem Cortonesen ähnlich, dass er seine Marie'n gerne im Profil darstellt, wohl nicht mit so ernster Miene, aber oft mit einem ganz leisen Hauche von Wehmuth, der bei solcher Abwendung doppelt rührend ist. Doch auch in der Behandlung der nackten Gestalt und ihrer Motive erfährt er eine Weckung von Signorelli, dessen motorische Entschiedenheit seine frischen, regsamen, freien, schwungvollen Gestalten flügge machen half.

Raphael kam in seiner Jugend nach mehreren Orten, wo Signorelli thätig war und Werke hinterlassen hatte. Besonders stark muss er seinen Einfluss in Città di Castello erfahren haben, wo er zwischen 1500 und 1504 beschäftigt war. In S. Domenico malte er einen Crucifixus als Gegenbild von Signorelli's Martyrium des h. Sebastian. Er scheint dasselbe genau studirt zu haben, denn er zeichnete einen der Armbrustschützen sorgfältig nach. Das Blatt ist jetzt im Museum zu Lille. Signorelli mag überhaupt durch seine Söldnergestalten nicht minder als durch seine Teufel eine prototypische Berühmtheit gehabt haben. Er ist der erste Landsknechtmaler in Italien. Signorellesk ist auch der Soldat mit der Hellebarde in Raphael's Predella der Kreuztragung, welche zu dem im J. 1505 für S. Antonio in Perugia gemalten Altargemälde gehört (vgl.

Passav. II, 41). Die Madonna Ansidei (1505 für S. Fiorenzo ebendaselbst), die bisher nur mit dem ähnlich componirten Bilde Perugino's im Vatican verglichen wurde, zeigt eine ganz bestimmte Anlehnung an die im J. 1484 von Signorelli gemalte Altartafel im Dome. Der lesende Bischof Nicolaus von Bari erscheint in Typus, Draperie und Haltung fast wie eine Imitation des dortigen h. Herculanus. Auch das Kind ist ganz ähnlich behandelt. Dagegen gleicht allerdings die räumliche Anordnung und die Thronform mehr dem Bilde des Perugino. Auch die Stellung der nackten Beine und Füsse des Täufers ist peruginesk [1]).

Dasselbe Doppelverhältniss zu Perugino und Signorelli zeigen Raphael's Compositionen der Klage um den Leichnam Christi. Wer Signorelli's grosses Gemälde im Dom zu Cortona und das Fresco in Castiglione Fiorentino kennt, muss sogar seinen Einfluss für wichtiger halten, als den Perugino's. In der freieren Gruppirung, im Aufweisen der Affecte, in der Art, wie die Frauen ihre Theilnahme beiden der Mutter und dem Sohne zugleich widmen, wie sie der Leiche eine Art Pfühl mit ihren Leibern bereiten, auch in der Draperie ihrer Gewänder, in dem Tuchbund, welcher das Haar zusammenfasst und dem Kopfe im Profil eine edle Abrundung verleiht, in der Behandlung der Leiche mit dem herabgesunkenen rechten Arm erinnert Raphael's Skizze im Louvre vielmehr an Signorelli's Darstellungsweise, als an diejenige Perugino's, welche besonders das Bild in der Galerie Pitti repräsentirt. Auch die Skizzen zur Grablegung (vom J. 1507) sind vielleicht nicht ohne Kenntniss von Signorelli's Relieffiguren der Bestattenden auf dem Bilde der Klage im orvietanischen Dome entstanden [2]).

Dass Raphael in Orvieto war und den dortigen Cyklus Signorelli's studirte, diese Vermuthung wird durch mehrere Analogie'n in Raphael's Skizzen und Gemälden bestärkt. Eine der drei Tapeten des Kindermordes (Passavant II, 264, C) enthält die nackte Gestalt eines Mannes, welcher sich zu einem auf dem Boden liegenden Kinde herabbeugt, ihm die Rechte auf den Kopf stemmt und mit der Linken den Dolch zückt. Diese Gestalt scheint eine Reminiscenz an die ähnliche in der Scene einer Erdrosselung im Fresco des Antichrist (links vorne) zu sein. Im Siege über die Sarazenen (Vatican) ist die Mittelgruppe (der halbnackte Römer, welcher seinen niedergeworfenen Gegner auf die Hüfte kniet und die Händefessel anzieht) mit der ähnlichen Gruppe vorne im Bilde der Hölle zu Orvieto rechts vom Fenster und anderen Darstellungen dieses Motives in den dortigen Grisaillen vergleichbar. In

[1]) Im Fresco der Kirche San Severo zu Perugia, das Raphael i. J. 1505 begann, erinnert der langbärtige, andächtig zu Christus emporblickende S. Romualdus in Typus, Miene und Kopfhaltung sehr an den S. Hieronymus in Signorelli's Gamurrini-Bild zu Arezzo, ebenso an die Halbfigur desselben Heiligen im Lünettenbilde der Sakristei des cortonesischen Domes. Das aretinische Bild stammt aus dem Jahre 1520, die Lünette gewiss aus nicht viel früherer Zeit. Also hätte die Annahme, dass hier Signorelli von Raphael angeregt worden sei mehr exactes Gewicht, als diejenige, welche auch in diesem Falle eine Vorbildlichkeit Signorelli's erblickt. Gleichwohl neige ich mich zur letztern, indem ich vermuthe, dass Signorelli schon in irgend welchen Jugendbildern Aehnliches malte. Eine entfernte Aehnlichkeit scheint mir auch zwischen dem h. Benedict (neben Romualdus) und dem h. Stephan in Signorelli's erwähnten Altarbild des peruginischen Domes (v. J. 1484) zu bestehen.

[2]) Vgl. S. 286 und Passavant, Rafael von Urbino, II, 571.

demselben vaticanischen Gemälde ist der Knieende, zwischen dessen Beinen ein Todter liegt — sei es nun zufällig oder aus Imitation — derselbe Act wie der von den Amazonen gefesselte Eros auf dem von Signorelli für Petrucci in Siena gemalten Fresco. Eine Skizze in Oxford, vielleicht die Vorbereitung auf die Sarazenenschlacht (Passav. II, 569, N. 397), enthält zu äusserst links einen stark ausschreitenden Mann (den Rücken bietend), welcher mit der Rechten einen Ohnmächtigen hält. Diese prachtvolle Figur gemahnt an Signorelli's Pathos. Man vergleiche den Teufel zu äusserst links vorne im Höllensturze zu Orvieto. Der Hirte, welcher einen Lorbeerkranz über Apollo's Haupt hält im Deckenbild der Verurtheilung des Marsyas (Vatican) erinnert an eine ähnlich bewegte Figur der Auferstehung in Orvieto. Die schwebenden Engel in der Disputa (Vatican) vergleicht Waagen (Kl. Schr. 138) ganz füglich mit den Engeln in der Begrüssung der Seligen ebendort. — Noch einen leichten Anklang an Signorelli's Auffassung überhaupt zeigen die beiden Soldaten im „Heerzuge Attila's" (Vatican), welche die Mitte des Bildes einnehmen.

Ob der breitspurig dastehende Jüngling in enganliegender Tracht, den Raphael in seinen Jugendbildern, z. B. in seiner für S. Francesco al Monte bei Perugia gemalten Krönung Maria (Vatican) anzubringen liebt, auf Signorelli's Neigung zu solcher soldatischen Modestellung zurückzubeziehen ist oder auf Perugino's Licinius im Cambio zu Perugia und seine Darstellungen des Georg und Michael, oder auf Pinturicchio's ähnliche Figuren, dies mag dahin gestellt bleiben. Signorelli allerdings beutet dieses Motiv mit grösserer Vorliebe aus als alle andern, aber in der speciellen Darstellungsform ist doch Raphael gerade bei Verwendung dieser Soldatenstellung eher dem Perugino ähnlich. Dieser scheint hiebei von Ghirlandaio's Heldengestalten im Palazzo publico zu Florenz inspirirt worden zu sein, Ghirlandaio wiederum von Andrea del Castagno (Pippo Spano im Bargello) und Donatello (David und Georg).

Die höchst problematische Sammlung in Venedig [1]), welche Raphael's Skizzenbuch genannt wird, enthält neben Manchem, was auf Pinturicchio, Perugino und Lionardo schliessen lässt, auch Einiges, was ganz im Geiste Signorelli's gehalten ist, so dass man Copie'n und Studien nach Zeichnungen und Gemälden desselben vor sich zu haben glaubt. Einige Blätter sind sogar von unbekannter Hand mit seinem Namen bezeichnet.

Nr. 2 (Passavant 23). Gruppe aus einem Kindermord. Ein Soldat in antiker Tracht, welcher einer fliehenden Mutter ihr Kind fasst und tödten will. Entschieden signorellesk. Eine ähnliche Figur wie der Soldat auf der Predella der Pietà im Chor des Domes zu Cortona (ein Soldat mit Schild, welcher bei der Gefangennahme Christi im Oelgarten betheiligt ist).

Nr. 76 (Pass. 16). Ein stehender Krieger, v. H. gesehen in anliegender Tracht, behelmt, mit nackten Armen. Entschieden signorellesk.

Nr. 73 (Pass. 15). Zwei nackte Jünglinge, v. H. gesehen, r. ein Kind, welches im Laufgestell zu gehen trachtet. Federzeichnung. In der Beinbehandlung signorellesk.

---

[1]) Vgl. Passavant, Rafael von Urbino, 1859, II, 466ff. und die Photographien von Perini in Venedig.

Nr. 13 (Pass. 77). Ein nackter Jüngling, v. H. gesehen. Federzeichnung. Leichter Anklang an Signorelli. Ebenso in:

Nr. 45 (Pass. 31). Ein nackter Jüngling, im Profil, mit erhobenen Armen, wie ein spielender Musiker. Federzeichnung.

Nr. 34 (Pass. 28). Zwei Kinderköpfe und sechs gruppirte Männerköpfe. Von den letzteren die beiden zu äusserst l. signorellesk, besonders der im Profil; die anderen mahnen an Pinturicchio.

Nr. 11 (Pass. 3). Zwei stehende Männer, in stattlichen Mänteln. Quadrirte Federzeichnung. Der l. mit signorelleskem Anflug.

Nr. 21 (Pass. 1). Zwei ähnliche Figuren wie auf Nr. 11. Der l. mit leichtem Anklang an Signorelli.

Nr. 56 und 114 (Pass. 36 und 37). Zwei nackte Männer, einer mit überschlagenen Armen. Der mit gespreizten Beinen und gezücktem Schwert, v. H. gesehen, kahlköpfig. Beide mit zu langen Beinen und mit welligen Conturumrissen: Halb an Lionardo halb an Signorelli gemahnend. Ebenso:

Nr. 99 (Pass. 38). Stehender nackter Mann, im Profil, kahlköpfig, ohne Arm.

Nr. 54 (Pass. 30). Fragment eines nackten Mannes, anatomisch behandelt. Signorellesk.

Nr. 70 (Pass. 19). Nackter Jüngling, welcher straff ausschreitend mit einer Keule nach dem Kopf eines zur Erde liegenden Rindes schlägt. Zu schlank für S., aber in seinem Geiste aufgefasst. Anatomische Behandlung. Mit seinem Namen bezeichnet. Ebenso:

Nr. 48 (Pass. 29). Nackter Jüngling bläst, straff dastehend, ein Instrument, kahlköpfig. Anatomische Behandlung.

ALBRECHT DÜRER

(1471—1528).

Das Städel'sche Institut in Frankfurt besitzt zwei Handzeichnungen Dürer's, welche die Vermuthung nahe legen, dass ihm irgendwo Gemälde oder Skizzen Signorelli's oder Copie'n darnach zu Gesicht gekommen waren; denn sie zeigen in den Stellungen, ja selbst in den Typen der durchgehends völlig nackten Figuren unverkennbare Anklänge. Das eine Blatt v. J. 1515 ist wohl die Studie zu einem Sebastianbilde, das andere v. J. 1516 zur Darstellung irgend eines kirchlichen Vorganges (Aufstellung eines Candelabers)[1]. Dass überhaupt eine gewisse persönliche Verwandtschaft zwischen beiden strengen Meistern herrscht, wird wohl allgemein empfunden werden. U. A. hat Bode darauf hingewiesen mit Beziehung auf das Altarbild in Borgo Sansepolcro[2]. Auch jenes in Arcevia zeigt verwandte Züge.

[1]) Vgl. M. Thausing, A. Dürer, 1876, S. 456.

[2]) Burckhardt weist in seinem Cicerone 1869, III, 812 auf das „Altdeutsche" in Signorelli hin

Urkunden und Belege.

in chronologischer reihenfolge.

Vasari-Lem. IV, 147:

„L. si morì, essendo vecchio d'ottantadue anni." Luca starb i. J. 1523, demnach wurde er geboren i. J. **1441** (zu **Cortona**).

Nach Vasari's Angaben (Lem. IV, 68, 71, II, 232, Anm. 3) muss er i. J. **1451** nach **Arezzo** zu Lazzaro Vasari gekommen, dann i. J. **1452** Schüler des Pietro degli Franceschi geworden sein.

Vasari-Lem. VI, 137:

„Le prime opere di Luca furono in San Lorenzo d'**Arezzo**, dove dipinse, l'anno **1472**, a fresco la cappella di Santa Barbara; ed alla compagnia di Santa Caterina, in tela a olio [1]), il segno che si porta a processione; similmente quello della Trinità, ancora che non paia di mano di Luca, ma di esso Pietro dal Borgo."

(Muzi) Memorie ecclesiastiche e civili di **Città di Castello** raccolte da M. G. M. A. V. d. C. d. C. Ibid., pr. Franc. Donati 1844, II, 48:

„Li 28. ottobre **1474** si guastò la bastia di S. Angelo di Corzano, e quella dirimpetto al Molino della Canonica. In **novembre** fu terminata la pittura della Madonna dipinta da Luca Signorelli nella torre della piazza, ove prima erano dipinti i ribelli."

(Giacomo Mancini) Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono compilate dal Cav. G. Avv. Mancini, accademico libero della valle Tiberina Toscana, Perugia, tipogr. Balduel da V. Bartelli 1832, vol. II, pag. 66, 67:

„L. ebbe dalla Comune il carico di togliere dalla pubblica vista i Ribelli della patria che per lo di già avvertito costume dall' anno 1385 erano stati in detta torre dipinti da Bartolomeo di Bindo e Brunone di

---

[1]) In der ersten Ausgabe ist beigefügt: „con una istoria di lei nelle ruote."

Giuntino (vgl. ebenda, S. 52, 53) ed invece colorivvi una nostra Donna a sedere in tribuna, assai maggiore del naturale con a' lati un S. Girolamo, ed un S. Paolo[1]): ma in oggi l'intiero affresco è perduto per barbaricamente non avervi mai quella tettoja rifatto che dall' ingiurie del tempo il salvava; e che dal tremuoto dell' anno 1789 ne fu a terra gettata."

Vasari VI, 139, 141; A. Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona 1834, I, 183; Vogel, de ecclesiis Recanatensi et Lauretana, Recineti 1859. S. 238:

Signorelli malte in der Sakristei der Santa Casa zu **Loreto** muthmasslich **zwischen 1476 und 1479.**

(Girolamo Mancini) Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, ibid., tip. Bimbi 1867; Appendice II: Uffici pubblici sostenuti in **Cortona** ed altre notizie sopra Luca Signorelli. pag. 87:

1479 **settembre 6.** Luca d' Egidio di maestro Ventura estratto del consiglio de' XVIII. Lib. Q. 2. c. 47[2]).

1479 **novembre 28.** Estratto de' conservatori delli ordinamenti del comune. Ebenda, c. 57.

1480 **febbraio 22.** De' priori pei mesi di **marzo** e **aprile.** Ebenda, c. 77.

1480 **agosto 26.** Del consiglio generale. Ebenda, c. 121.

1481 **agosto 25.** Del consiglio generale. Ebenda, c. 60.

Nach Vasari's Angaben (VI, 143; V, 268, 46; VI, 40; VIII, 13) malte Signorelli in der Sistina zu **Rom** ungefähr **vom Ende des Jahres 1481 bis Anfang des Jahres 1484.**

Deliberazioni del Pubblico di Cortona, lib. I, c. 118. Vgl. C. Promis, Trattato di Francesco di Giorgio Martini, 1841, parte I, S. 35, Anm. 1; Giornale Arcadico v. J. 1823. N. XVIII von G. del Rosso; J. D. Passavant; Rafael v. Urbino, 1839, I, 420; P. Gregorio Pinucci, Mem. stor. della sacra Imagine del Calcinajo, Firenze 1792, pag. 51 und Girol. Mancini, Notizie, 13:

A Maestro Luca dispintore a di **17 Giugno 1484** lire 17. 7. 6 quando andò a **Gubbio** per lo defizio per far la chiesa.

A Maestro Francesco da Siena che stava in Gubbio a di **1mo di Luglio** lire 75 per disegno per edificare la chiesa.

Cesare Crispolti[3]), Perugia Augusta, 1648, I, 62—63, II, 269, 270; Raccolta Milanese dell' Anno 1756; Vita di Luca Signorelli — dal Sig. Dom.

---

[1]) Vgl. ebenda S. 64: „Lauren. Cronac. pag. 12."

[2]) Von den im Stadtarchive erhaltenen Büchern der Rathsbeschlüsse (delle deliberazioni comunali) handelt das älteste von den Jahren 1323 u. 1324. Von da an fehlt die Fortsetzung bis zum 14. Dec. des J. 1478. Eine weitere Lücke fällt zwischen den 12. Nov. des J. 1481 und den 1. Sept. d. J. 1484. Vgl. Girol. Mancini, 87.

[3]) Crispolti bemerkt im ersten Buche Folgendes: Sono in questa Chiesa (S. Lorenzo, Cattedrale di Perugia) diverse Cappelle, ed Altari. Quella del Crocefisso

. Maria Manni, Fiorentino, Accademico Etrusco di Cortona, fog. 29; Crowe-Cavalcaselle IV, 138. Vgl. S. 89, Anm. 3 und S. 307 ff.:

Inschrift, welche auf dem Altarbild im Dome von **Perugia** gelesen wurde und jetzt nicht mehr zu finden ist (vielleicht unter dem Rahmen):

IACOBUS · VANNVTIUS · NOBILIS · CORTONENSIS · OLIM ·
EPISCOPUS · PERUSINUS · HOC · DEO · MAXIMO · ET ·
DIVO · HONVFRIO · SACELLUM · DEDICAVIT · CUI ·
IN · ARCHIEPISCOPUM · NICAENUM · ASSUMPTO · NEPOS ·
DIONISIUS · SUCCESSIT · ET · QUANTA · VIDES ·
IMPENSA · ORNAVIT · AEQUA · PIETAS ·
MCCCCLXXXIV.

Bibliothek der Accademia Etrusca in Cortona, Manuscript: Notti Coritane, t. X, pag. 39, Cortona 1743. — Vgl. Raccolta Milanese 1756, Vita di Luca Signorelli scr. d. Sign. Domenico Maria Manni, fog. 29:

Il Sig. Card. Marcello Venuti mostrò un antico contratto cartaceo rogato nell' anno **1485 10. Gennaio**, nel quale L. S. si obbliga a dipingere una certa Cappella o sia Tribuna dell' Altarmaggiore della Chiesa di S. Agata nella Città di **Spoleto**, effigiandovi la Madonna col bambino in braccio, S. Michele Angiolo, S. Giovanni Battista, S. Agata, e S. Chiara in ginocchioni, siccome il martirio di S. Agata. Jacopo, fattore delle monache di S. Agata promette di dare a maestro Luca il legname, i ferramenti, e 60 Fiorini, a ragione di 40 Bolognini per Florino, cioè 20. nel principio del lavoro, 20. alla metà e 20. al fine, e vi è menzione del primo pagamento de sopradetti 20. Fiorini. Così roga Ser Andrea de' Brancaroni di Spoleto e Francesco de Herulis (nach Manni Herculis) Vescovo di Spoleto, nativo di Narni autentica la mano di detto notaro ado-

è ornata del Priuilegio per l'Anime de' Defonti, concesso da Gregorio XIII. Le figure, che quiui sono attorno dipinte nel muro, furono gia fatte da Pietro Perugino, e dì esse fà mentione Vasari; ma essendo in buona parte dal tempo consumate, furono da Gio. Maria Bisconti ritoccate senza toglier loro punto dalla gratia primiera. Era per prima il Priuilegio de' Defonti alla Cappella di S. Onofrio, ma per commodo maggiore, fu con licenza del Papa, da questo all' Altare del Crocefisso sopradetto trasferito Giac. Vannucci da Cortona, già Vescouo di Perugia, fu quegli, che dedicò la detta Cappella à S. Oonofrio, e adornolla insieme con Dionigi suo nipote, che gli successo nel Vescouato, della bella Tauola, che sopra l'Altare si vede, dipinta da Luca Signorelli da Cortona famoso Pittore, e commendata molto dal Vasari nella vita di Luca. Sotto la detta tauola sono lettere che dichiarono quanto di sopra ho detto. — Im zweiten Buche l. c. sagt Crispolti: Andrea Baglioni, Vescouo di Perugia, „morì nel 1449 nel qual' anno Giacomo Vannucci da Cortona, prima Vescouo di Rimini, fu da quella Chiesa trasferito à questa di Perugia fece egli la Cappella nel Duomo dedicata à S. Onofrio à lato alla Sagrestia, fu accettissimo al Sommo Pontefice Niccolò Quinto, come anco alli successori Pio, Paolo Secondo, e Sisto Quarto, il quale venne à Perugia con Federico Terzo Imperatore nel 1471, fu da lui riceuuto con molta magnificenza ed asceso poi al Ponteficato, dall' istesso fu creato Arciuescouo di Nicia. Morì in età decrepita l'anno 1484 il giorno ventotesimo di Gennaro alla Pieve di Corcianò, luogo fuori detta Città, oue egli erasi ritirato, — hauendo renuntiata la Chiesa à Dionigi suo nipote, ed il corpo di là riportato alla Chiesa di San Bernardino entro in Perugia, fu quindi con molta pompa trasferito al Duomo, e risposto nel Vescouato di Perugia Dionigi Vannucci, il quale adornò detta Cappella di una bella Inuetriata e fece dipingere da Luca Signorelli da Cortona illustre pittore di quei tempi, la Tauola, che hora vi si vede sopra l'Altare.

prando il Sigillo Episcopale del suo Antecessore: CONSTANTII · EPI · SPOLE.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona) pag. 87:

1485 febbraio 22. L. estr. del consiglio de' XVIII. Lib. 3, c. 27.
1485 agosto 22. Del consiglio generale. Ebenda, c. 60.
1486 decembre 25. De' priori pe' mesi di **gennaio** e **febbraio.** Ebenda. c. 124.

Giacomo Mancini, Istruzione (Città di Castello) II, 67, 68:

„(DD. Consiliarii) animadvertentes virtutes Magistri Lucae . . . pictoris de Cortona in praesentiarum pingentis Vexillum Fraternitatis Gloriosae Mariae de dicta Civitate, Avidi fieri civis dictae civitatis una cum Filiis, et Descendentibus, qui in perpetuum, et Reipubblicae nostrae Civitatis Castelli talem civem habere pictorem egregium: igitur dato, et misso partito, et legittime victo, et obtempto per omnes concorditer dantes eorum fabas nigras numero 22., nulla nigra del „non" in contrarium reperta obstante, providerunt, quod idem Magister Lucas ob suas in hujusmodi pictura virtutes egregias, fiat una cum filiis, et descendentibus suis, et factus esse intelligatur, et sit civis dictae civitatis cum illis privilegiis quibus gaudent alii cives dictae Civitatis, non obstantibus quibuscunque etc." (Annal. Communit. **6. lugl. 1488**)[1]).

Girol. Mancini, Notizie (Cortona) 87, 88:

1488 agosto 25. L. estratto de' priori pe' mesi di **settembre** ed **ottobre** Lib. Q. 3, c. 206.
1489 agosto 25. Del consiglio generale. Ebenda, c. 251.
1490 ottobre 26. I Priori comunicano al Consiglio una petizione di Luca d' Egidio di maestro Ventura pittore, il quale domanda di non litigare col comune a motivo di un terreno da esso comprato in Selva piana[2]), per lavorare il quale aveva spesi molti denari. Lib. Q. 4, c. 10, 12.
1490 decembre 25. Estratto de' priori pei mesi di **gennaio** e **febbraio.** Ebenda, c. 19.
1490 decembre 27. Antonio figlio di maestro Luca si presenta ai Priori dichiarando che suo padre trova assente dalla città ed è alla distanza di oltre quaranta miglia da essa, e però non può risiedere come priore. Ebenda, c. 20.

Vasari VI, 138; vgl. S. 90, 91, 317, 318; Crowe-Cavalcaselle IV, 12—14:

Signorelli in **Volterra.**

Seine Inschrift auf dem Bilde der Verkündigung in der Cappella di S. Carlo im Dom:

„Lvcas Cortoneñ pinxit **MXDI**";

---

[1]) Vgl. Muzi, Memorie etc. II, 76.
[2]) Südwestlich von Cortona, nahe beim Trasimeno-See.

auf dem Altarbild der Maria mit Heiligen in der Stadtgalerie, früher in S. Francesco:

„Lvcas Cortoneñ pinxit **M · CCCCLXXXXI.**“

Vasari-Lem. VII, 243:

Documento I.

MCCCCLXXXVIIII. (1490 stile comune).

„Die **duodecima Februarii.**

„Spectabiles Consules Artis Lane civitatis **Florentie,** servatis etc. Asserentes quod diebus proxime elapsis fuit illis ad memoriam reductum per nonnullos ex primatibus civitatis sepe sepius, qualiter maximum est dedecus civitatis habere faciem ecclesie a parte exteriori ita ut habetur, scilicet inperfecta, et etiam pars que constructa est, esse sine aliqua ratione aut iure architecture, et in multis patitur detrimentum: et quod opus esset multa commendatione dignum superius providere: quare profati domini Consules ad hoc ut predicta fiant, si fieri visum erit bonum et conveniens, omni meliori modo quo potuerunt, deliberaverunt et licentiam dederunt Operariis tam presentibus quam futuris Opere dicte ecclesie, quod superius possint providere, deliberare et ordinare, expendere et omnia alia facere que et quemadmodum et prout et sicut illis visum fuerit; et oportere cognoverint de tempore in tempus in futurum, omni exceptione remota, non obstante etc.“ (Archivio dell' Opera del Duomo di Firenze: Deliberazioni dall' anno 1486 all' anno 1491, a carte 68).

Documento II.

MCCCCLXXXX (1491 stile comune)

„Die **quinta Januarii.**

„Masus Luce domini Masii de Albizis } ambo cives florentini,
Thomas olim Andrae Thomae de Minerbectis }
nec non Operarii Operae Sanctae Mariae Floris de **Florentia.** Attendentes ad comodum civitatis et templi Sanctae Mariae Floris predictae, et propterea cupientes venire ad resolutionem faciei dictae talis ecclesiae, prout olim consultum extitit per nonnullos cives ex primatibus dictae civitatis, ad id convocatos per eorum antecessores; et visis designis et modellis undique habitis et collectis; et viso quod nulla extat spes aliunde recipiendi modellos, et seu designa predicta; et viso desiderio civitatis et populi universi; et omnibus aliis visis et consideratis, et iustis et rationabilibus causis moti, omni meliori modo etc., deliberaverunt quod dicti tales modelli et seu designa ostendantur et manifestentur, et propterea convocarentur iterum pro hac presenti suprascripta die omnes infrascripti cives, cum omnibus et singulis architectis infrascriptis, quorum auctoritate pariter et consilio, modellus et seu designum magis probabile approbetur et sequatur. Quorum quidem hominum nomina sunt ista, videlicet:

Silvester Joannis de Populeschis } Duo ex Consulibus Artis Lanae.
Ridolphus Joannis Falconi }

Dominus Carolus olim Amerigi de Bencis canonicus, civis et architectus. Fecit modellum, ymno designum.

Absens quia Legatus. D. Petrus Francisci de Alamannis eques.
Nicolaus Rodulphius

Absens Bernardus del Nero
Roggerius Corbinellus
Rodulphus Rodulphius
Antonius Paganellus
Paulus Antonius Soderinus
Antonius Manectus, civis et architectus.
Perus (sic) Machiavellus
Absens Petrus Corsinus

S. +

D. Angelus Niccolinus utriusque juris doctor
Andreas Junius
Absens Joannes Serristorus
Absens Julianus Salviatus
Joannes Cavalcantes
Absens Antonius Bernardi Miniatis

S. Mae Nae

D. Antonius Malegonnela
Absens Dominicus Bartholus
Laurentius Lenzus
Absens Bernardus Oricellarius
Absens Jacobus Ventura
Joannes Franciscus Tornabonus
Absens Nicolaus Federigus
Absens Phylippus Stroctius
Absens Petrus Populeschus

S. Joannis

D. Bartholomeus Scala
Laurentius Medices
Absens Masus Alexander
Alexander de Filicaria
Absens Ser Joannes Guidius scriba Reformationum
Braccius Marcellus

Nomina eorum qui fecerunt modellum seu designum, et absentes erant tempore aperitionis et ostensionis eorum, sequuntur et sunt ista, videlicet:

Julianus Leonardi de Maiano	Duo designa. Hic tunc temporis decesserat.
Benedictus eius germanus	Unum designum.
Magister Franciscus şenensis	Unum designum.
Phylippus Fratris Phylippi pictor	Unum designum.
Joannes Verrochius, sive del bronzo.	Unum designum.
Bernardus Ghalluzus, civis florentinus	Unum designum. Hic antea decesserat.
Antonius Pollaiuolus	Unum designum.
Sequuntur nomina architectorum	
Franciscus de Fesulis sculptor	Unum designum.
Absens Franciscus aurifex	
D. Franciscus araldus Magnifice Dominationis Florentine.	Fecit designum.

Absens Zenobius Landus
Absens Phylippus Baldi
Absens Laurentius Vulparia.
Victorius Bartoluccius.
Simon Pollaiuolus
Franciscus Monciattus
Benedictus de Maiano
Francione lignarius
Absens Julianus de Sanghallo
Simon Caprina
Franciscus de Fesulis
Jacobus lignarius, alias Piattola. Fecit modellum.
Absens Meus del Caprina
Laurentius Credis pictor
Dominicus Grillandarius
Cosmus pictor
Antonius Covonius
Perusinus pictor
Absens Joannes Graffione
Baldassar faber
Absens Scorbachia
Andreas de Monte Sancti Sabini
Clemens del Tasso
Absens Matteus Jacobini
Matteus Cioli
Andreas de Rubbia
Blasius Frigio
Bartholomeus claudus
Absens **Lucas Cortonensis**
Sander Botticelli
Amerigus aurifex
Bernardellus aurifex
Alexus Baldovinettus
Joannes pifferus et frater eius
Andreas de Fesulis
Lapus sculptor

„Dicta die.

„Coadunatis omnibus supradictis in audientia, ymno in porticu et lodia dictae 'Operae; et apertis et patefactis disegnis segillatis undique habitis et collectis, et productis modellis, et omnibus mature consideratis, et omnibus secundum eorum dignitatem locatis, infrascripti insurrexerunt, et superius locuti sunt effectum infrascriptum, videlicet:

„Thomas Minerbectus, unus ex dictis Operariis, rogatus a collega ut causam narraret talis convocationis, surrexit, et comode as discrete officio sibi commisso functus est. Quo facto statim

„Prefatis venerabilis vir D. Carolus Bencius, canonicus, civis et architectus, primo interrogatus, surgens dixit quod, suo videri, sequendum erat circa hoc iudicium Magnifici Laurentii Medicis, tanquam architectura peritissimi, quod si fieri contingat, in errorem incidi minime posset, etc.

D. Bartholomeo Scala eques, secundo surgens, consuluit ut in aliud tempus iudicium differetur, ut veritas circa hoc magis elucescat, resque maturius digeratur.

D. Antonius Malegonnella sequutus est consilium supradicti D. Bartholomei.

Petrus Nasius fere idem sensit; sed tempus initii talis operis et rei non sit longius quam sit opus.

Antonius Taddei eiusdem pene fuit sententie, et adortatus est Operarios et alios ad id deputatos, ut rem expediant, servata prius debita diligentia.

Laurentius vero Medices consurgens ait; eos omni laude dignos esse qui circa modellos et seu designa producta se exercuerunt, et cum opus de quo agitur diuturnum sit futurum, indiget gravi et maiori examine, et quod inconveniens non esset in aliud tempus conclusionem diferre, ut res maturius digeratur. Cuius opinionem est sequutus

Perus Machiavellus et

Antonius Manectus architectus et civis. Ceteri astantes siluere."

(Archivio dell' Opera del Duomo di Firenze: Deliberazioni dall' anno 1486 all' anno 1491, a carte 77.)

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 88:

1491 agosto 25. L. estratto del consiglio generale. Lib. Q. 4, C. 47.

Giacomo Mancini, Istruzione (Città di Castello), S. 68; Vasari VI, 157:

„A Maestro Luca da Cortona dovute Lire 202. soldi 3. pel quadro dell' altar grande di S. Agostino."

(Antico libro de' creditori della Comune di Città di Castello segnato lettera A, all' anno 1493. — Alla pag. 180 leggonsi diversi pagamenti al nostro Luca fotti per conto di detta tavola).

„Maestro Luca di Giliio da Cortona pittore ricevè per parte del prezzo della tavola dipinta in S. Agostino un Vigna del valore di fiorini sessanta dal detto Francesco di Gian. Antonio."

(Comunitativo protocollo di ser Gentile Buratti dall' anno 1517 al 1520:

19. Agosto dell' anno 1494.[1])

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 88:

1493 agosto 25. L. estratto del consiglio generale. Lib. Q. 4, C. 139.

Giac. Mancini, Istruzione (Città di Castello), S. 68, 69:

„Maestro Luca da Cortona depentore deve dare a dì 1. de febbraro Ducati 6. d'oro larghi, li quali ha auto suo figliolo di commissione . . . del Coltore del Dazio . . ."

(Antico libro de' creditori della comune di Città di Castello, pag. 7, dell' anno 1494).

---

[1]) Vgl. Muzi, Memorie (Città di Castello) I, 78 u. II, 89: „Li 19. agosto (1494) maestro Luca di Gilio Signorelli da Cortona riceve per rata di prezzo per la tavola

Pungileoni, Elogio storico di G. Santi, Urbino 1822, S. 77:

„Allievo di Piero fu L. Signorelli parimente lodato dal nostro poeta (Romano Alberti). Di lui sono due quadretti esistenti nella Chiesa dello Spirito Santo menzionati nel 1600 dallo Scrittore del Catalogo M. S. Briancalana su le pitture più nobili d'Urbino, e da Michele Dolci nel suo Ms. sulle medesime, con dirne che uno rappresenta la discesa dello Spirito Santo, el l'altro la crocifissione di Gesù Cristo. La testimonianza loro è autenticata dagli atti di Antonio di Ser Simone Vanni **1494 in Giugno** Bastardello 29 del detto Notajo pag. 62 Arch. pub. cas. 21. — Filippus 9. Baptistae de Guerolis (pict.) per se — promixit — Antonio Mtri Petri de Urbino uni ex hominibus Fraternitatis Sancti Spiritus de Urbino et mihi Antonio — stipulantibus pro dicta Fraternitate — se facturum — quod Magister Lucas de Cortonio pictor infra tempus mensium trium proxime futurorum faciet et pinget suis coloribus ac ornabit et omnibus suis sumptibus et expensis excepta tela seu panno lini, unam Ansegniam juxta vulgare Urbini — pro pretio 20 florenorum ad rat. 40 bonenorum pro floreno pulcram et magistraliter factam ab utroque latere, videlicet ab uno latere cum figuris Dni nostri Jesu Christi crucifixi — et ab alio cum Apostolis quando Spiritum Sanctum receperunt, ad arbitrium boni et docti Magistri in dicta arte e dictus Antonius de picuniis dictae Fraternitatis solvit et numeravit coram dictis testibus — florenos sex pro parte etc.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona) S. 88:

1495 ottobre 25. L. estratto de' priori pei mesi di **novembre e decembre.** Lib. Q. 4, C. 10, 12.

Vasari VI, 157:

1496. Coll' autorità delle Memorie del Certini e di un vecchio Ricordo delle pitture di **Città di Castello,** manoscritto nella Galleria degli Uffizj, ponghiamo qui la tavoletta della Natività dipinta in quest' anno per la chiesa di San Francesco di quella città.

Inschrift auf dem Sebastianmartyrium in S. Domenico zu **Città di Castello:**

Thomas de Brozziis et Francisca uxor fieri fecit **1496.**

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 88:

1497 marzo 10. L. estr. de' revisori delli argenti. Lib. Q. 4, C. 312.
1497 april 24. De' priori pei mesi di **maggio e giugno.** Ebenda, C. 316.

Nach dem Guida all' arcicenobio di Montoliveto (Sienna 1844, p. 20) malte Signorelli i. J. **1497** die Fresken in **Montoliveto Maggiore** bei Siena. Vgl. S. 93 und 280.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 88:

1498 febbraio 22. Del consiglio generale. Lib. Q. 4, C. 369.

---

dipinta nella chiesa di S. Agostino una vigna del valore di 60 fiorini da Francesco di Giovanni d'Antonio."

Sigismundi Titii historiarum Senensium (Mscr. in der Bibliothek zu Siena) Tom. VII, p. 461, a. 1513:

„Lucas enim Cortonensis et nobis parentela junctus in Antonii Bicchii equitis et Eustochiae filiae viduae Capella, quae in Sancto Augustino **Senensis** Urbis est, tabulam peregregiam pinxit **anno ab hinc decimo quinto** in dextero Angulo capitis ecclesiae, cujus imagines vivos preferunt vultus, in basi praeterea imago nulla conspicitur, quae gestum aliquem probe non exprimat."

Archiv der Dombauhütte in Orvieto[1]). Lib. delle Riformanze ad annum, dal 1484 al 1525, p. 340:

In nomine Domini amen. Anno Domini **MCCCCLXXXXIX** Indictione II, tempore Pontificatus Alexandrii PP. VI, die **vero V mensis Aprilis**. Congregatis, et convocatis[2]) de mandato supradicti Placidi Camerarii, Magnif. Dominis Conservatoribus pacis etc. Dominis superstit. ipsius fabrice et nonnullis aliis Civibus infrascriptis, videlicet, Stanislao Angeli, Andrea Belli Conservat. pacis; Johanne Ludovico Benincasa, Butio Jacobi, Johanne Barnabei et Pacifico Octaviani Superst. una cum spectabili viro Placido Oddi Cam. ac infrascriptis Civibus vid. Comite Carletto de Corbario, ven. Viro D. Petro Paulo Priore Sancti Iuvenalis: Simone de Simoncellis etc.

Coram quibus — dictus Camerarius fecit istantiam et propositam ad presens incumbentem et notissime necessariam in dicta Fabrica, videlicet. Quod attenta licentia generali eidem Cam. concessa ut supra, qualiter laborerium Cappelle nove perficiatur, et jam scripserit Mag. Petro Perusino pictori prout dictus Cam. habuit in commissione, et habito responso a dicto. Mag. Petro se non posse seu velle in presentiarum venire ad perficiendum pingere dictam Cappellam novam, et esset valde bonum et utile quod dictum opus perficeretur ad laudem et honorem D. N. I. C. et sue gloriose matris Virginis Marie, totiusque hujus Magnifice Civitatis Urbevetane; deducitur nunc ad notitiam quatenus ad presens venit huc ad Urbem veterem quidam Mag. Lucas de Cortona famosissimus pictor in tota Italia, prout dicitur, et ejus experientia apparet in pluribus locis, ut ipse Mag. Lucas[3]) et Chrisostomus Fiani et alii[4]) de eo plenam notitiam habeant, et dixerunt fecisse multas pulcherrimas picturas in diversis civitatibus et presertim Senis. Si placet et videtur quod conducatur, et quomodo, et quanto pretio, petit quid fiendum sit.

Qui omnes Congregati, audita et intellecta dicta proposita unanimiter et concorditer habito super hoc maturo colloquio et ratiocinio, deliberaverunt quod dictus magister Lucas introducatur et audiatur in dicta Congregatione, et ipso audito, deliberabitur quid sit agendum.

---

[1]) Vgl. Storia del duomo di Orvieto (von G. della Valle), S. 319 ff.; L. Luzi, Il duomo di Orvieto, S. 466 ff. G. della Valle gibt nur Auszüge, auch Luzi nicht immer den vollständigen Wortlaut und manchmal fehlerhaft was an wichtigen Stellen im Folgenden angemerkt sein wird. Vgl. S. 95 ff. und 285 ff.

[2]) Offenbar vom Verfasser der Urkunde verschrieben statt „convocatis et congregatis."

[3]) Lies „Mag. Petrus." Der Schreiber der Urkunde hat sich hier verschrieben.

[4]) „Et alii" fehlt bei Luzi.

Qui Mag. Lucas comparuit in dicta Congregatione, et dixit se vidisse dictam Cappellam novam, et quidquid fiendum sit in ea, e petiit et dixit velle pro suis laboribus et mercede dicte picture ducatos ducentos ad rationem duodecim carlenorum papalium pro ducato; et omnibus suis expensis pingere a cordonibus supra, exceptis pontibus, calce, et arena que intendit habere a Cam. predicto, et obtulit facere figuras meliores aut pares, similis, et conformes aliis figuris existentibus nunc in dicta Cappella nova.

Spectabilis vir Johannes Ludovicus Benincasa civis Urbevetanus unus ex dictis Superst. dicte fabrice surgens pedibus modo consulendi super dictam propositionem, primo et ante omnia Omnipotentis Dei et gloriose Virginis Marie nominibus invocatis, dixit et consuluit quod mittatur iterum pro dicto Mag. Luca, et cum eo habeatur conventio, et sibi locetur dicta pictura seu laborerium dicte Cappelle nove, et fiat eidem unum Instrumentum prout est Instrumentum Mag. Petri Perusini, et quod dentur dicto Mag. Luce pro ejus mercede et laboribus dicte picture Cappelle nove centum octuaginta ducati ad rationem decem et octo grossorum pro quolibet ducato, et domus cum uno lecto, suppellectilibus dicte Fabrice. Cum additione eximii viri Simonis de Simoncellis, qui dixit quod figure per ipsum Mag. Lucam fiende, sint meliores, vel saltem pares, conformes et similis aliis figuris que sunt ibi in dicta Cappella nova, sicut et dictus Mag. Lucas sponte promisit in dicta Congregatione et colloquio.

Quod quidem de commissione D. Camerarii cum decreto Magnif. dictorum Conservatorum fuit missum ad partitum cum dicta addictione Domini Simonis, et datis fabis et inde recollectis, fuit obtentum per fabas quindecim nigras del sic, in contrarium tamen repertis tribus del non.

Postquam comparuit Mag. Lucas in dicta audientia coram etc. et habitis multis ratiociniis, fuit conclusum inter ipsum magistrum Lucam et dictum Consilium et Camerarium, quod faciat dictum opus videlicet a pedicinis volte supra, et pro pretio habeat CLXXX ducatos ad rationem XVIII grossorum pro quolibet ducato, et domum pro habitatione cum uno lecto, et aurum, et azurum, et pontes et calcem; et alias expensas faciat ipse Mag. Lucas cum hystoriis ad beneplacitum Cam. et Superst. et debeat ipse Mag. Lucas facere figuras a medio supra; et quod debeat interesse toti picture faciende, et maxime in rebus importantibus; et quo die XXV mensis Maii proxime venturi debeat esse hic Urbevetere prefatus Mag. Lucas, et incipere dictum opus.

Archiv der Dombauhütte in Orvieto. Lib. d. Riform. ad annum p. 341.

In nomine Domini amen. Anno Domini **MCCCCLXXXXIX** Indictione II, tempore Pontificatus Alexandri PP. V, die vero **V mensis Aprilis.**

Premissis ratiociniis et deliberationibus Magnif. dominorum Conservatorum, Suprastantium, et aliorum Civium, spectabilis vir Ser Placidus Oddi mercator et civis Urbevetanus, honorabilis Cam. Operis et Fabrice Sancte Marie Majoris de Urbeveteri, dicto nomine, locavit, et accoctimavit[1]), cessit, et concessit excellentissimo Magistro pictori Mag. Luce de

---

[1]) accoctimare einen Dingvertrag schliessen, coctimum u. cottimum Lohn.

Cortona presenti et conducenti, ad pingendum voltas Cappelle nove site in dicta Ecclesia, videlicet celum voltarum dicte Cappelle, et arcus usque ad peduccios arcorum cum his conventionibus, et conditionibus, videlicet.

Quod dictus Camerarius nomine dicte Fabrice teneatur, et sic promisit fieri facere pontes, et dare calcem et arenam, et dare eidem Mag. Luce aurum et azurum expedientem pro picturis fiendis in dictis voltis, et dare et consignare domum, et stantias pro habitatione dicti Mag. Luce, et duplum lectum. Item dictus Magister teneatur, et sic promisit, pingere dictas voltas dicte Cappelle dictis figuris et hystoriis dandis, consignandis, ac declarandis per dictum Camerarium, et complere partem dictarum voltarum inceptarum pingi. Et pingere arcus dictarum voltarum et vacua usque ad dictos piduccios, et dictos piduccios omnibus et singulis expensis dicti Magistri omnium et singulorum colorum, et manufacturarum ipsius Mag. Luce, et ita et taliter facere quod omnes volte, arcus, et vacua sint picti. Item dictus Mag. Lucas teneatur, et sic promisit, incipere dictum laborerium et picturas in die XXV mensis Maii proximi futuri et laborare, et pingere per totam estatem quosque pingi poterit.

Item quod teneatur dictus magister Lucas et sic promisit pingere manu propria omnes figuras fiendas in dictis voltis, et maxime facies et omnia membra figurarum omnium a medio figure supra, et quod non possit pingi sine ejus presentia, sine voluntate et licentia ipsius Camerarii,

Item quod teneatur omnes colores mictendos per ipsum Mag. Lucam, mictere bonos, perfectos, et pulcros.

Item teneatur facere omnes figuras bonas, pulcras, et ad perfectionem, et meliores vel saltem conformes et similes aliis figuris existentibus ibi in dicta Cappella nova, ad judicium tantum cujuslibet boni et periti magistri.

Et dictus Cam. nomine dicte Fabrice promisit eidem Mag. Luce pro mercede picturarum, et omnium et singulorum, mittendis et faciendis in dictis picturis dare et solvere ducatos Centum octuaginta ad rationem decem et octo grossorum pro quolibet ducato de tempore in tempus, videlicet secundum expedientiam et indigentias pro ut pinget, pro rata. Cum conditione quod Cam. semper habeat in manu ducatos XXV dicti ejusdem Mag. Luce, et in fine dicti laborerii et picturarum totam et integram dictam quantitatem solvat quam habere debebit. —

Que omnia et singula promiserunt et juraverunt — attendere ad penam dupli dicti pretii. —

Actum Urbeveteri in Camera nova dicte Fabrice — presentibus Johanne Laurentii, Chrisostomo Jacobi Fiani, et Mariotto Urbani de Cortona, et Francisco Urbani etiam de Cortona, testibus —.

Archiv der Dombauhütte in Orvieto. Lib. d. Riform. ad annum, p. 355, 356.

In nomine Domini amen. Anno domini **MCCCCLXXXXIX** Indictione — III, tempore Pontificatus Alexandri — PP. VI, die vero **XXV mensis novembris.** Convocatis — in Camera — de mandato dicto Placidi Oddi Cam. dicte Fabrice —, Peregrino Lazari, Ser Barnabutio Pauli pictoris, et Toma Octaviani Conservatoribus, Johanne Ludovico Nalli Benincasa, Iohanne Bernabei Superstites etc. Lanzilotto Spere, Marchisino Gasparis. — Civibus Urbevetanis. — Coram quibus — fecit ista proposita.

— Prima — Qualiter Mag. Lucas de Cortona honorabilis pictor fuit conductus ad pingendam et finiendam Cappellam novam Ecclesie sancte Marie Majoris Urbisveteris, cujus dicte Cappelle nove medietatis, habebat designum jam datum per ven. Virum fr. Iohannem qui incepit pingere dictam Cappellam novam, et nunc est finitum dictum designum, et non extat de alia medietate designum; et in dicta ejusdem conductione obligavit se dictus Mag. Lucas facere, seu pingere in dicta Cappella, prout designabitur eidem. Quod designum nobis requirit sibi dari ut possit prosequi suum loborerium. Supra que proposita verum, sanum et utile queritur consilium, ed quid videtur agendum.

Spectabilis vir Johannes Ludovicus Benincasa unus ex dictis Superst. surgens pedibus modo consulendi etc. dixit et consuluit supra dicta proposita; quod sequatur laborerium dicte Cappelle nove, et quod fiat et pingatur in dicta Cappella prout alias oretenus per venerabiles Magistros Sacre Pagine hujus Civitatis consultum est, et ita exequatur, dummodo non excedat materiam judicii.

Per quod decretum misso solemniter partito, et datis fabis et deinde redditis et numeratis ut moris est, fuit obtentum per fabas nigras quatuordecim de sic nulla alba in contrarium reperta de non.

Archiv der Dombauhütte in Orvieto. Lib. d. Riform. ad annum, p. 359 t°.

In nomine Domini amen. Anno domini **MD** Indictione III, tempore Pontificatus—Alexandri—PP. VI, die vero **VI mensis Januarii.**

Convocatis etc. — Coram quibus supradictus Camerarius fecit ista proposita — Prima — Quod cum Mag. Lucas de Cortona Pictor Cappelle nove Ecclesie Sancte Marie Urbisveteris pinxit et adhuc pingat dictam Cappellam novam, juxta tamen tenorem conductionis fiende in dicta locatione, et in picturis videat sibi magis dictum laborerium esse damnosum quam lucrosum et utile: Idcirco benigne supplicat dictus Mag. Lucas consuli et provideri sue indemnitati. Super quo petit utile consilium. [1]) —

Spectabilis vir Joannes Ludovicus Nalli Benincasa unus ex dictis Superst. dicte fabrice surgens pedibus modo consulendi etc. dixit et consuluit quod cum dominus Mag. Lucas se bene et fideliter gerat in dicto laborerio et picturis pro dicta Fabrica, ea propter dentur dicto Mag. Luce ultra contenta in ejusdem conductione, sex quartenghi grani rasi ipsius Fabrice, et duplum due salme vini ad hoc ut cum majori diligentia faciat dictum laborerium dicte Cappelle nove, et picturas. Quod quidem consensu omnium, viva voce fuit obtentum nemine discrepante —[2]).

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 88.

1500 febbraio 21. L. estr. del consiglio generale. Lib. Q. 5, c. 9.

Archiv der Dombauhütte in Orvieto. Lib. delle Riformanze ad annum p. 364 t°.)

In nomine Domini amen. Anno Domini **MD**, Indictione III, tem-

---

[1]) Hier folgt ein unleserlicher Satz.
[2]) Desgleichen.

pore Pontificatus — Alexandri-VI, die vero **X mensis Junii.**[1]) Providus et discretus vir magister Lucas pictor de Cortona in presentia mei Notarii et testibus infrascriptis, per se et suos heredes et successores, sponte confessus fuit habuisse, et recepisse a spectabili viro Placidi Oddi olim Camerario — presenti, stipulanti et recipienti, et vice et nomine dicte Fabrice — in totum ducatos nonaginta et libras tres denariorum, ad rationem decem et octo grossorum pro quolibet ducato jam eidem magistro Luce debitos — per dictam Fabricam, occasione laborerii, et picture Cappelle nove dicte ecclesie, et pro ut supra dicitur, et patet in ejusdem locatione, de quibus dictis nonaginta ducatis ad dictam rationem, et libris tribus denariorum, dictus magister Lucas vocavit se esse bene solutum et satisfactum integraliter a dicto Placido. —

Archiv der Dombauhütte in Orvieto. Lib. delle Riformanze ad annum, p. 367.

Die XXIII Aprilis MD. Cohadunatis et convocatis duobus Conservatoribus et Superst. una cum aliquibus Civibus de mandato Camerarii etc. coram quibus supradictus Cam. fecit infrascriptas propositas, videlicet.

In primis proposuit picturam residui Cappelle nove pingende quam Mag. Lucas de Cortona pictor offert eam finire et pingere totam juxta designum per ipsum ostensum pro sexcentis ducatis ad computum XII carlenorum pro quolibet ducato, pro duabus salmis vini; et duobus quartenghis grani cum dimidio pro quolibet mense pro tempore quo pinget, nec aliis contemplatis coctimis oretenus factis —. Super quibus omnibus petit Camerarius consilium exibere.

Spectabilis vir Joannes Ludovicus Benincasa unus ex dictis civibus surgens pedibus — dixit et consuluit supra dictam propositam. Quod Cam. non permittat Mag. Lucam discedere, et una cum suis Superst. possit dictam Cappellam locari ad pingendum dicto Mag. Luce pro eo pretio quo poterit cum eo convenire, et quod quantumcunque per dictum Cam. una cum dictis Superst. et quatuor aut sex aliis Civibus fuerit factum, valeat et teneat.

Quod dictum missum fuit ad partitum more solito ad fabas nigras et albas, et inventum fuit placuisse decem et novem Civibus restituentibus tredecim fabas nigras de sic, sex in contrarium repertis non obstantibus —.

Archiv der Dombauhütte in Orvieto. Lib. d. Riformanze ad annum, p. 368 ff.

Die XXVII Aprilis MD. Colloquium Superstitum una cum adjunctis videlicet —. Coram quibus Cam. proposuit picturam dicte Cappelle, et legit capitula cum quibus debet locari.

Ser Petrus Stephani Angeli unus ex dictis Superst. dixit et consuluit quod Cam. possit locare dictam picturam dicto Mag. Luce cum capitulis lectis, et de vino usque ad vendemiam faciat prout melius poterit, et in

---

[1]) Vom Verfasser der Urkunde verschrieben statt Martii; das voranstehende Dokument vom letzten Februar (die ultima mensis februarij), das folgende vom 11. März. Vgl. S. 98, Anm. 2.

[2]) Offenbar verschrieben statt „convocatis et cohadunatis".

vendemiis dari sibi duodecim salmas musti, et pro pretio centum ducatorum de carlenis pro qualibet historia, et si non esset contentus remittatur in Cam. et Superstites. Quod dictum obtendum fuit viva voce.

Johannes Ludovicus Benincasa alter ex civibus existens in dicta Audientia dixit et consuluit quod Mag. Lucas cum figuris veniat usque ad planum fenestrarum, et residuum[1]) fiat prout dedit in designo.[2]) Quod dictum similiter obtentum fuit viva voce.

Sanctius Bartholomei Rector hospitalis alter Civis existens in dicta adunantia, consuluit quod armarium Assumpte elevetur, et ita elevetur[3]) cordonem existentem in dicta Cappella, adeo ut figure sint pulchriores. Quod dictum similiter[4]) obientum fuit viva voce.

In nomine Domini amen. Anno Domini **MD**, Indictione III, tempore Domini Alexandri — PP. VI, die **XXVII mensis aprilis.**

Egregius vir Ser Nicolaus Angeli Cam. Operis et Fabrice, et prestantissimi Placidus Oddi et Nicolaus — quondam Antonii honorandi Superst. — Johannes Ludovicus Benincasa, et Joannes Bernabei — Cives electi a prefato Cam. —.

Viso et mature discusso[5]) quod alii Magistri pictores qui — vel nequiverunt venire[6]), vel non extimaverunt pariter ut finire possint pingere infrascriptam Cappellam novam dicte Ecclesie; et usque nunc nemo alius bonus pictor et sufficiens ad infrascriptam picturam[7]) faciendam inveniri potest qui pro minori pretio pingat et pingere se obliget infrascriptam Cappellam novam — Camerarius, Superstites, et Cives — assistendo et consulendo — unanimiter et concorditer, cupientes ad honorem Dei, et sue gloriosissima Matris devotionem augendam ornare dictam Cappellam, — locaverunt, dederunt, et assignaverunt, et titulo locationis concesserunt ad cottimum ingenioso Pictori Mag. Luce Egidii de Cortona presenti, stipolanti, recipienti, et acceptanti dictum cottimum, et sponte recipienti picturare infrascriptam Cappellam novam cum pactis, capitulis, et condictionibus et promissionibus infrascriptis, vulgari sermone ad ipsius claram intelligentiam.

In primis; che sia oblegato pegnare tutta la Cappella predecta dallato destro dalle[8]) volte in giù una colli cornici et cornicioni della intrata de decta Cappella; et ad pegnar la Cappelletta existente nella decta Cappella dove stanno li corpi sancti, et ad pegnare figurate[9]) le guance delle tre[10]) fenestre — verso il Vescovato.

Item; che sia obligato dicto Maestro Luca ad pegnare le tre facciate de decta Cappella cioe quella da capo[11]) verso il Vescovato, et li dui

---

[1]) Bei Luzi statt residuum irrthümlich de pretio. Bei G. della Valle richtig.
[2]) Von fenestrarum, et bis „designo" dunkle Schrift.
[3]) Hier fehlt in der Urkunde usque ad —.
[4]) Statt similiter bei Luzi: consilium.
[5]) Statt discusso bei Luzi: considerato.
[6]) Bei Luzi fehlt hier venire, welches erst nach pariter kommt. Bei G. della Valle richtig.
[7]) Bei Luzi fehlt picturam; bei G. della Valle nicht.
[8]) Bei Luzi: delle. Bei G. della Valle: dalla volta.
[9]) Bei Luzi: — pegnare et figurare le guance —; bei G. della Valle: pegnare figurare l. g.
[10]) Bei Luzi: due; bei G. della Valle ebenfalls.
[11]) Bei Luzi fehlt cioe quella da capo; bei G. della Valle nicht.

che vengono per lo longo, figurate fine[1]) a dui fila sopra el piano della finestra murata, appresso li dicti corpi sancti, et più[2]) et manco che sia in arbitrio del Camerlengho et Soprastanti, et stuccarla secondo el disegno dato per lo maestro: se come più come parrà allui, ma non con mancho figure che ce habia dato nel disegno per ciascuna archata.

Item; che similiter sia obligato pegnere dalle decte figure ingiù per fino alla base decta a cornici con fianchi e sportelli finiendo similiter il disegno per lui dato, fino alla base decta.[3]).

Item; che la facciata verso lintrata de decta Cappella similiter sia obligato pegnarla figurato sino giù ad rectura, et misura delle altre[4]) facciate con storie secundo le daremo, overo saremo daccordo collui e dall' ingiù a cornici pulcre e fiorate a modo delle altre facciate.[5])

Item; che decto lavoro esso Maestro Luca sia tenuto et debbia fare et pegnere de sua mano, maxime le figure belle et honorate, correspondenti alle figure della volta ad judicio dogne bono maestro.

Item; che esso Maestro Luca sia obligato a mettere tucti li colori a sue spese, fine et belle, excepto oro et azuro, el quale sia obligato darli la Fabricha.

Item; che la Fabricha sia tenuta a farli fare, e disfare[6]) li ponti che bisognarano, a tucti suoi spese, e darli calcina[7]) e acqua nella Cappella.

Item; che la Fabricha sia obligata a darli la stantia per sua habitatione, congrua et recipiente, con dui lecti, alle spese della Fabricha.

Item; che la Fabricha sia obligato darli per lo tempo che lui lavorarà continuo, dui quartenghi di grano el mese, et dodici some di mosto per ciascun anno alla vendebia et non più[8]), incomenzando a la vendebia proxima et ventura che verrà. Et per tucto questo lavoro, suoe fatighe, colori, et disegno et cartoni che andassino, la Fabricha predecta sia obligata a darli et effettualmente numerarli ducati cinquecentoseptantacinque ad rascione di 90 baiochi per ducato, da pagarsi di tempo in tempo, stando al lavoro che farà[9]) —.

---

[1]) Bei Luzi: fino; bei G. d. V. fine.

[2]) Bei Luzi: pur; wie bei G. d. V.

[3]) Bei Luzi: — delle dette figure per fino alla base destra — finiendo similiter il disegno per lui dato, fino alla base destra; bei G. d. V.: delle dette figure in giù per fine alla base.

[4]) Bei Luzi: loro, wie bei G. d. V.

[5]) Bei Luzi fehlt: e dall, ingiù ai cornici pulcre e fiorate a modo delle altre facciate; bei G. d. V. ebenfalls.

[6]) Bei Luzi: costruire statt disfare. Dieser Theil der Bedingung ist von G. d. V. ausgelassen.

[7]) Bei Luzi: calce; bei G. d. V.: calcina.

[8]) Bei Luzi fehlt: et non più; bei G. d. V. nicht, aber das Vorhergehende von per bis vendebia.

[9]) Luzi fügt hier S. 475 die Anmerkung bei: „Fra gli altri patti stipolati con Luca Signorelli, vi è quello (come si legge in questo documento, e nell' altro N. 118), di dare al medesimo la stanza con due letti. Da ciò il P. Della Valle trasse il meschino argomento che uno di questi letti probabilmente doveva servire per Girolamo Genga. È vero che il Vasari nella vita di questo pittore narra in modo assoluto che particolarmente ad Orvieto lavorò continuamente (in compagnia di Luca) nella Cappella di Nostra Donna; ma le memorie degli Archivj Orvietani tacciono affatto su Girolamo Genga, nè è da credersi che questi essendo artista di qualche fama ed uno de' migliori discepoli che al dir dello stesso Vasari il Signo-

• Archiv der Dombauhütte in Orvieto. Lib. di Memorie ad annum, p. 42 tergo.

A di 27. Daprile 1500. Memoria come io Nicolò dagnilo Chamerlengo della Fabricha predecta, per commissione de magnif. Conservatori, di Mess. Soprastanti, et di molti altri Cittadini convocati nella residentia della Fabricha; ottenuto prima el partito a fave, allocay a Mastro Luca d' Egidio Signorelli da Cortona pittori, la pittura de la Cappella nova da le volte in giù fino a terra, con la Cappella de li cuorpi sancti, con patti, conditioni, e capitoli desumpti in decta locatione, permano di Ser Agnolo di Pietro, mio Notario. Al quale promisi per sua mercede ducati cinquecentoseptantacinque a conto di dodici charlini per ducato, como nella stessa[1]) locatione —.

Archiv der Dombauhütte in Orvieto.

Mag. Lucas Egidii de Cortona pictor per se et suos heredes et successores — fuit confessus et contentus habuisse et recipisse in computum — ab egregio viro Nicolao Angelo Camererio fabrice tempore sui officii propter cottimum — locationem per commissarios dicte fabrice ducatos quinquaginta octo et carlinos decem ad rationem duodecim carlinorum pro quolibet ducato — quartenghos grani duos mense quolibet pro eo tempore quo pinsit in nova cappella — pro pretio duodecim salmarum musti ad quem tenebatur vigore dictorum conductorum videlicet pro uno anno incohato die quinta de mense octobris MD.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 89:

1501 maggio 1. Luca resta fideiussore ad un cittadino che assume l'ufficio di priore del commune. Lib. Q. 5, c. 56.

Giornale di erudizione artistica pubbl. a cura della R. Commissione conservatrice d. b. a. nella provincia dell' Umbria. Vol. IV, Fas. X. Ottobre 1875. Racimolature Orvietane — A. Rossi, pag. 292, 293 Luca Signorelli pittore Cortonese:

1501. — Exitus cappelle noue.

Supradictus tiberius Camerarius rettulit soluisse polidoro[1]) magistri luce pro uncis tribus azuri fl. 0, lib. 4, sol. 10.

Item rettulit soluisse dicto polidoro pro uncis duabus azuri fl. 0, lib. 3, sol. 0.

Item rettulit soluisse pro quatuor uncis calcine fl. 0, lib. 2, sol. 8.

---

relli aveva, dovesse passarsi sotto silenzio. Ed è da supporsi difficilmente che Luca Signorelli, qualora realmente il Genga gli fosse stato compagno in quel lavoro, non lo avesse voluto nominato in più contratti ch' egli fece con gli Orvietani, e non avesse pensato a fargli assegnare una mercede apposita. La qual cosa fece dicerto frate Angelico per Benozzo, e per Antonio da Firenze e Giacomo di Poli, come si osserva nei documenti 85 e 87."

[1]) Bei Luzi fehlt stessa.

[2]) Dieser Name ist dem Stammbaum Signorelli's beizufügen, den die gen. Ausgabe Vasari's S. 149, vol VI. enthält. Er war Maurermeister (maestro muratore); in den orvietanischen Beschlussbüchern vom 28. Juni 1499 ist ein Vertrag zwischen ihm und der Gemeinde behufs einer Ausbesserung (restauro) der Mauern berichtet: Anm. Rossi's l. c.

Item rettulit exposuisse filio magistri luce pro suo viatico in eundo fiorentinam pro quatuor uncis azuri ultramarini fl. 33, lib. 4, sol. 0.

Item rettulit exposuisse scarpellinis pro abassatura pontium Cappelle. fl. lib. 2, sol. 5.

Item rettulit soluisse m°. luce pro parte ejus magisterij fl. 201, lib. 8, sol. 8.

(Archivio dell' Opera. — Lib. Camerl. dal 1501 al 1516, Quaterno del 1501, c. 28 e 29 t).

Girol. Mancini, Notizie (**Cortona**), S. 89:

1502 febbraio 21. L. estratto del consiglio generale. Lib. Q. 5, c. 84.
1502 giugno 23. De' priori pei mesi di **luglio** e **agosto**, ma non risiedè, poichè Lucas habebat familiam morbo epidemie (dalla peste bubbonica) oppressam. Ebenda, c. 97.

G. Vasari sagt in der Ausgabe v. J. 1550:

Dicesi che **a la tornata sua** (von Orvieto) in **Cortona** gli morì un figliuolo che egli amava molto etc.

Girol. Mancini, Notizie (**Cortona**), S. 89:

1502 luglio 23. L. stipulò un atto, con cui donò in modo irrevocabile a Paolo di Forzore e a sua figlia Francesca due staioli di terreno, in villa del rio di Loreto, appartenenti a Luca come erede di suo figlio Antonio, che lo aveva ricevuto in dote da Nannina figlia di Paolo e prima moglie d'Antonio. Il terreno doveva servire a dotare Francesca e Paolo dentro due anni si obbligava a pagare alla società del nome di Gesù fiorini 4 d'oro larghi per le anime di Antonio e Nannina.

(Archivio de contratti di Firenze, Protocollo I di Cristoforo Venuti, fogl. 61.)

D. M. Manni, Raccolta Milanese 1756 (**Cortona**), Fog. 29:

Viderunt Tabulam antiquam, et in ea diversas imagines, videlicet Jesu Christi a Cruce depositi, et plures Sanctorum pictas manu celeberrimi Pictoris Lucae Aegidii de Signorellis de Cortona de anno **MDII.** prout ibidem legitur in antiqua inscriptione.

(Processo fabbricato con autorità Apostolica l'anno 1629, per la Canonizazione di S. Margherita, car. 234).

Giornale di erudizione art. vol. IV, Fas. X. S. 293 (**Orvieto**):

1502. — Exitus denariorum expensorum pro pictura Cappelle noue.

Suprascriptus ser Thomas Camerarius dixit et asseruit et ad exitum suum posuit florenos ducentos nonaginta septem libram unam et solidos quinque ad rationem quinquaginta baiochorum monete urbeuetane pro quolibet floreno, quos dixit in contanti (baar) durante tempore sui camerariatus officij in diuersis partitis et summis et diuersis diebus et horis et in pecunia numerata nomine dictarum operis et fabrice soluisse magistro

luce de Signorellis de Cortona pictori Cappelle nove pro parte sui salarij et mercedis ac sui coctumi soluisse tam sibi quam eius mandatarijs de eius commissione ac mandato.

(Archivio dell' Opera. — Lib. Camerl. dal 1501 al 1516, Quater. del 1502).

Inschrift auf der Rückseite eines Ziegelsteines mit Signorelli's Portrait seiner selbst und des Kämmerers Niccolà di Francesco, jetzt in der Opera des Domes zu Orvieto:

LVCAS SIGNORELLVS . NATIONE YTALVS . PATRIA CORTONÊSIS . ARTE PICTVRE EXIMIVS . MERITO APELLI COMPARÂDVS. SVB REGIMINE ET STIPENDIO NICOLAI FRACH EIVSDÊ NATIONIS PATRIE VRBEVETANE . CAMERARII FABRICE HVIVS BASYLICE SACELLV HOC VIRGINI DICATV IVDICII FINALIS ORDINE FIGVRATV PSPICVE PINSIT CVPIDVS IMORTALITATIS VTRIVSQ EFFIGIÊ A TERGO LITTERARV HARV NATVRALITER MIRA EFFÎSIT ARTE . ALEXANDRO . VI°. PON . MAX . SEDENTE . ET MAXIMIANO . IIII . IMPERANTE ANO SALVTIS M° CCCCC . TERIO KALENDAS IANVARIAS.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 89.

1503 ottobre 25. L. estr. de' priori pei mesi di novembre e dicembre, e, trovandosi assente dal comune, il suo nome fu rimesso in borsa. Lib. Q. 5, c. 159.

1504 febbraio 23. Del consiglio de' XVIII. Ebenda, c. 175.

1504 aprile 23. De' priori pei mesi di maggio e giugno. Ebenda. c. 181.

Giornale di erudizione art. vol. IV. Fas. X. (Orvieto) S. 293—294:

1504. — Exitus Pictoris Cappelle Noue.

Supradictus dominus Julius Camerarius rettulit die 5 decembris 1504 soluisse m°. Luce pictori pro residuo picturarum Cappelle noue ducatos septuaginta quatuor minus sol. octo, ad rationem 12 carlenorum pro quolibet ducato de quibus fecit quietationem in forma et obligauit se rediturum et finiturum cappellam prout de predictis apparet manu ser Petri Stephani sub dicta die, videlicet florenos centum triginta tres et solidos duodecim videlicet. fl. 133, lib. 0, sol. 12.

Item rettulit soluisse dicto m°. luce pro pictura Cappelle Sante Marie Magdalene [1]) inter operam et alias expensas et salarium ipsius in totum florenos decem et nouem et libram unam videlicet fl. 19, lib. 1, sol. 0.

(Archivio dell' Opera. — Lib. Camerl. dal 1501 al 1516. Quater. del 1504, c. 35.)

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 89:

1505 febbraio 21. L. estr. del consiglio generale. Lib. Q. 5. c. 212.

1505 settembre 1. Fideiussore ad un priore. Ebenda, c. 239.

---

[1]) Wahrsch. das Bild der h. Magdalena, welches sich jetzt in der Opera befindet: Anmerk. Rossi's l. c. — Es trägt dasselbe Datum: M.D.IIII.

Vasari-Lem. VI, 143:

Dicesi, che essendogli stato occiso in **Cortona** un figliuolo — —:

Potrebbe credersi che ciò accadesse nel 1506. Di fatto, in quest' anno essendo Luca in Siena, compra del panno monachino per vestire il corrotto, essendogli morto un figliuolo.

Vasari-Lem. VI, 157—158: und Sulla storia dell' arte Toscana, scritti varj di Gaetano Milanesi, Siena, tipogr. Sordo-Muti, 1873; Discorso sulla storia artistica Senese, pag. 86:

1506. L. è in **Siena**, ed ha a fare il cartone della storia del Giudizio di Salomone per lo spazzo di marmo nel pavimento del Duomo: lavoro che non fu fatto altrimenti.

G. Milanesi nimmt in dem citirten Discorso an, dass L. in demselben Jahr mit den Fresken für P. Petrucci beschäftigt war:

In questo medesimo anno (1506) a Luca Signorelli, che si trovava in Siena a lavorare nel palazzo del magnifico Pandolfo Petrucci, fu dato a fare il cartone del Giudizio di Salomone, che poi **non fu** messo in opera.

Girol. Mancini, Notizie (**Cortona**), S. 89:

1506 ottobre 27. L. fideiussore ad un priore. Lib. Q. 5, c. 302.
1507 febbr. 20. Estratto del consiglio generale. Ebenda, c. 317.

Giornale di erudizione art. vol. IV, Fasc. X. (**Orvieto**) S. 294:

Magnifici Domini amici charissimi. Amando io non uolgarmente come faccio maestro Luca da Cortona pictore per le uirtu et singulare sue conditione non posso mancharli di fauore possibile in tutte le sue occurente. Et pero essendo lui Creditore loro di alchuni denari per resto di lopera facta [1]), per questa mia cum omne possibile efficacia lo raccomando a le M. v. quale prego per amor mio siano contente summarie, visa tamen facti ueritate, prouidere che oninamente el sia satisfacto dil suo douere, che ueramente mi ne faranno piacere gratissimo. Rome, xiiij aprilis 1509 (wohl verlesen statt **1507**) Guidoubaldus Dux Urbini etc.
(Extra.)

Magnificis Amicis charissimis dominis Conservatoribus Civitatis Urbetanae etc.

Archivio del Commune. — Lettere originali busta . . . (Sigillo colle armi inquartate).

Girol. Mancini, Notizie (**Cortona**) S. 89:

1507 giugno. Estratto de' priori pei mesi di **luglio** e **agosto**, ma essendo lontano dal comune non risiedè. Lib. Q. 5, c. 335.

---

[1]) Nach Kenntnissnahme der Bezahlung vom 5. Dec. 1504 für den Rest der Gemälde war anzunehmen, dass der Maler nicht mehr zu fordern hatte. Jedoch geht in der That aus den Registern der Kämmerer hervor dass er von den 575 Dukaten, dem vereinbarten Preise in dem Act vom 27. April 1500, nur drei Viertel erhalten hatte. Wer ihm nach diesem Brief den Rest bezahlte und wann, findet sich nicht: — Rossi's Anm. l. c.

Inschrift des Altarbildes in S. Medardo zu Arcevia:

LVCAS SIGNORELLVS PINGEBAT M. D. VII.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 89;

1507 decembre 17. Luca estr. de' discreti della casa di misericordia (lo spedale maggiore). Lib. Q. 5. c. 356.

1508 febbraio 23. Del consiglio de XVIII. Ebenda, c. 364.

1508 giugno 23. De' priori pei mesi di **luglio** e **agosto**. Ebenda, c. 381.

1508 luglio 5. Luca sebbene fosse de' priori, viene mandato oratore a **Firenze** per domandare licenza di riformare li uffici ed ordinamenti del comune, con salario di sole lire sei, poichè dovea recarsi colà per altri suoi negozi. Ebenda, c. 382.

1508 agosto 25. Estratto del consiglio generale. Ebenda, c. 389.

Belege für Signorelli's Aufenthalt in **Rom** Ende des Jahres **1508**:

1) Vasari VIII, 13:

„Raffaello trovò che gran parte delle camere di palazzo erano state dipinte e tuttavia si dipignevano da più maestri; e così stavano come si vedeva, che ve n'era una che da Pietro della Francesca vi era una storia finita, e Luca da Cortona aveva condotto a buon termine una facciata —."

2) Di Bernardino Pinturicchio Pittore Perugino de' secoli XV. XVI. memorie racc. e pubbl. da G. Batt. Vermiglioli, Perugia, 1837, tip. Baduel, pag. 5 u. 6:

Bramante Lazzari — chiamò ad un sapiente convito serotino Pietro Vannucci, B. Pinturicchio, L. Signorelli, e G. Batt. Caporale Pittore, e Scrittore Perugino; il quale nel suo commento a Vitruvio ne ha questa bella ricordanza lasciata:

„Questo fu (Bramante) di natura di non bramare punto le ricchezze, e quella, che pure avesse avuta ~~con~~ la prudentissima liberalità sua la disprezza. Finalmente Julio Summo Pontefice per singulare amore, che egli portava, quasi contro la voglia di esso Bramante sotto pena di santa obbedienza lo fece ricco e gli donò a esso, e suoi servi beneficj, et officj di grandissime pensioni annuarie più che non bisognava assai alla sua decente vita, et vestimenti, et con questo insieme con Pietro Perugino, Luca di Cortona, et Bernardino Perugino cognominato Pinturicchio Pittori ne siamo in Roma ritrovati in casa sua da esso invitati ad una cena, et per più cose ragionate questo intendere."

3) Tommaso Temanza, Vite de' più cel. archit. e scultori veneziani che fiorirono nel sec. XVI. Venez. 1778, pag. 202:

„Per le quali cose acquistandosi (Giuliano da San Gallo) sempre di giorno in giorno nuove amicizie, conobbe con suo molto piacere Luca Signorelli Bramantino da Milano, Bernardino Pinturicchio, Cesare Cesariano, e molti altri."

4) Tommaso Temanza, Vita di Jac. Sansovino, Venezia 1752, p. 6; Vasari-Lem. VIII, 73:

„Queste cose, dico, furono cagione che 'l Sansovino pigliò grandissima pratica con maestro Luca Signorelli, pittore cortonese, con Bramantino da Milano, con B. Pinturicchio, con Cesare Cesariano, che era allora in pregio per avere comentato Vitruvio e con molti altri famosi e belli ingegni di quella età."

Vasari-Lem. VI, 153:

Luca fu in **Siena** più volte. Nel 1498; — nel 1506; — e finalmente nel **1509** (und zwar im **Januar**), quando levò al battesimo un figliuolo maschio del Pinturicchio.

Vgl. Vasari-Lem. V, 280: G. Milanesi, Documenti, S. 65; und Crowe-Cavalcaselle IV, 30. Pinturicchio's Sohn Camillo wurde am 7. Januar 1509 geboren.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 89:

1509 febbraio 21. L. estr. de' soprastanti di S. Margherita. Lib. Q. 5, c. 411.

1509 marzo 1. Fideiussore ad un priore. Ebenda, c. 412.

Mittheilung von Gaetano Milanesi:

1509, 11 di marzo.

Magister Luchas Egidii de Signorellis de Cortona pictor excellens et famosus s'obbliga colla abadessa del Monastero delle Santuccie di **Cortona** di dipingere per l'altare maggiore della chiesa del detto Monastero, una tavola dell valore di 70 ducati d'oro larghi, dentro il termine di due anni e questo sia data per dote di Margherita nipote del detto maestro Luca, e figliuola di Mariotto d'Antonio d'Angelo del Mazza suo genero: la qual Margherita intendeva farsi monaca del detto Monastero.

(Archivio-Generale de' Contratti di Firenze. Rogiti di Ser Niccolò Baldelli di Cortona: Protocollo dal 1504 al 1513 carte 83. tergo).

Girol. Mancini, Notizie (**Cortona**) S. 90:

1509 agosto 25. L. estratto del consiglio de' XVIII. Lib. Q. 5, c. 437.
1509 decembre 24. De' priori pei mesi di **gennaio** e **febbraio**. Ebenda, c. 457.
1510 agosto 18. De' soprastanti alle reliquie del Duomo. Lib. Q. 6, c. 38.

Giornale di erudizione art. vol. IV, Fas. X, (Orvieto) S. 294:

1510—11. — Exitus denariorum expositorum pro Cappella Noua.

Item rettulit (Camerarius Placitus Oddoni) soluisse nepoti m! luce [1]) qui venit ad prouidendum pro Cappella noua fl. 1, sol. 40.

Item rettulit soluisse dicto nepoti m! luce pro oleo etc. fl. 1, sol. 20.

---

[1]) Francesco, der Sohn von Ventura, dem Bruder Luca's.

Item rettulit soluisse nepoti magistri luce et eius sotio ad mictendum aurum in opera in dicta cappella noua fl. 10, sol. 30.

(Archivio dell' Opera — Lib. Camerl. dal 1501 al 1516, Quater. del 1510 bis 12, c. 20).

Girol. Mancini, Notizie (Cortona) S. 90, 91:

1511 **febbraio 21.** L. estratto de' collegi. Lib. Q. 6, c. 59.
1511 **agosto 28.** Del consiglio generale. Ebenda, c. 81.
1511 **ottobre 25.** De' priori pei mesi di **novembre** e **decembre**. Ebenda, c. 92.

Inschrift der Cena im Dom zu **Cortona**:

„Lucas Signorellus pingebat **1512**."

Girol. Mancini, Notizie (**Cortona**) S. 91:

1512 **settembre 27.** L. mandato ambasciatore del commune a **Firenze** insieme a messer Silvio Passerini, a messer Gilio e a messer Jacopo Vagnucci per congratularsi colla famiglia de' Medici di essere riammessa in Firenze. Partì il **28 settembre** e tornò il **12 di ottobre**. Ebenda, c. 137, 138.
1513 **febbraio 21.** Estratto del consiglio de' XVIII. Ebenda, c. 150.

Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l' aiuto di nuovi documenti da Aurelio Gotti, Firenze 1875. vol. II. pag. 53:

Al Capitano di Cortona.

Signor capitano. — Send'io a **Roma, el primo anno di papa Leone**[1]), vi venne maestro Luca da Cortona pittore; e riscontrandolo un dì, apresso a Monte Giordano, mi disse ch'era venuto a parlare al papa, per avere non mi ricordo che cosa; e che era già stato per essergli stato tagliato la testa per amore della casa de' Medici; e che gli parea come dire non essere riconosciuto; e dissemi altre simil cose che io non mi ricordo. E sopra a questi ragionamenti, mi richiese di quaranta iuli, e mostrommi dov'io gniene avevo a mandare, cioè in bottega d'uno che falle scarpe, dov'io credo che lui si tornava. E io, non avendo denari acanto, m'ero offerto di mandargniene; e cosi feci. Subito che io fui a casa, io gli mandai e detti quaranta iuli per uno mio garzone che si chiama, overo à nome, Silvio[2]), el quale credo che sia oggi in Roma. Di poi, forse non riuscendo al detto maestro Luca el suo disegnio, passati alquanti giorni, venni a casa mia dal macello de' Corvi, nella casa che io tengo ancora oggi, e trovommi che io lavoravo in sur una figura di marmo ritta, alta quattro braccia che ha le mani drieto[3]), e dolfesi meco e richiesemi di altri quaranta iuli, che dice che se ne voleva andare. Io andai su in camera, e porta' gli quaranta iuli, presente una fante bolognese, che stava meco, e anche credo che e' v'era el sopra detto garzone che

---

[1]) 1513.
[2]) Der Maler Silvio Falcone della Sabina: — G.
[3]) Einer der Gefangenen, welche zum Grab des Papstes Julius gehören: — G.

gli aveva portati gli altri; e preso deti danari, sandò con Dio. Non l'ho mai poi rivisto. Ma send' io allora mal sano, innanzi che detto maestro Luca si partissi di casa, mi dolfi seco del non poter lavorare; e lui mi disse: non dubitare che e' verranno gli angioli da cielo *a*[1]) pigliarti le braccia et' aiuterranno. Questo vi scrivo io perchè *se le* dette cose fussino riplicate a detto maestro Luca, *egli* se ne ricorderebbe, e non direbbe avermegli renduti, *come* Vostra signoria scrive a Buonarotto, che lui dice; e più, che voi *lo sappiate* ancora, che credete ch' e me gli abbi renduti. Questo non è *altro che dire* ch' io sia uno grandissimo ribaldo: e cosi sarebe *s'io cercassi* di riavere quello ch' io avessi riavuto, ma la *vostra signoria pensi* ciò ch'ella vuole io gli ò a riavere; e cosi giuro. *Quando v. S. mi voglia* fare ragione, lo può fare; quanto che no, *accuserolla* (?) al Chapitano.

(Archivio Buonaroti.)

Girol. Mancini, Notizie (Cortona) S. 91:

1514 luglio 18. L. estr. de' riformatori e imborsatori delli offici. Lib. Q. 6, c. 199.

1514 agosto 25. De' sindaci del capitano di Cortona. Ebenda, c. 208.

1515 febbraio 18. De' conservatori delli ordinamenti del comune. Ebenda, c. 242.

Loreto, libri dei mandati dal 1512—1520; 12. maggio 1515, pag. 111:

„A Francesco da Matteo fiorentino fiorini dui per sue spese in andar a Cortona per M. Luca de li che vegna a stimar il lavoro de le portelle del nostro Organo per conventione cosi facta con M. Antonio da Faenza che le depense."[2])

Giorn. di erudiz. artist. vol. I, p. 10—11:

Anno domini millesimo quingentesimo decimo quinto die decimo septembris.

Cum hoc fuerit et sit quod magister Luchas Gilii de Signorellis pictor egregius de Cortona **de mensibus julii et augusti** proxime preteritorum vel aliis verioribus temporibus propter bonam mutuam et cordialem amicitiam et benivolentiam quam gerit versus magistrum Alovisium de Rutanis de Francia[3]) habitatorem Montoni medicum fisicum et etiam pro

---

[1]) Die cursiv gedruckten Buchstaben sind von Gotti nach Gutdünken ergänzt; das theilweise zerrissene Original enthält an ihrer Stelle Lücken. —

[2]) Mitgetheilt von Herrn Pietro Gianuizzi, französischer Vice-Consul in Loreto. Die besagten sportelli befinden sich gegenwärtig in der sacristia vescovile der Kirche (eine Verkündigung und Jesaias und Lucas, mit reichem architektonischem Beiwerk).

[3]) In einer Urkunde vom 12. Mai 1507 schreibt der peruginische Notar Febo di Pietro: „Magister Aloisius petri de duratunis partibus francie ad presens habitator perusie." Als „Rutanus" ist er von Rhodez, der Hauptstadt des Departement Aveyron. — Derselbe hatte schon vor dem J. 1504 in Montone gewohnt und als er sich entschlossen, abzureisen, folgendes Ansuchen an die Prioren der Stadt Perugia gerichtet: „Expone et fidelissimo servitore di quelle mastro Alovige francioso habitante a Montone medicho che cum cio sia cosa che el dicto exponente nell' arte medicha sia ottimamente istructo et in questa vostra magnifica cipta habia la sua vertu facta probatissima experientia habia desiderato et desidere venire

bonis et gratis servitiis receptis et que in futurum recipere sperat a dicto magistro Alovisio sibi dono pinserit unam tabulam existentem in quadam capella facta et dedicata ad honorem et laudem sancte Cristine posita et situata in ecclesia Sancti Francisci de **Montone**: quam fabricare fecit magister Alovisius prefatus pro sua devotione. In qua quidem tabula inter ceteras figuras et picturas est pinta figura gloriosissime Virginis Marie et figura sancte Cristine prenominate et quam plures alie figure etc. prout in dicta tabula et dicta capella evidenter apparent: omnibus tamen sumptibus et coloribus ac auro predicti magistri Alovisii aparentibus et apositis in dicta tabula et capella pro ad ornamentis figurarum predictarum ac capelle et tabule predicte. Quas figurus et picturas predictas dictus magister Luchas fecit et pinsit omni suo labore et magisterio; tum propter bonam et mutuam amicitiam et benivolentiam quam gerit versus magistrum Alovisium predictum et pro bonis meritis et gratis servitiis jam receptis et[1]) in futurum recipere sperat ut supra dictum est, tum quia dictus magister Alovisius solemni stipulatione promisit et convenit predicto magistro Luce quando ipse vel alius de sua domo vel de eius familia et ipsum et alios de sua domo egrotantes et[2]) infirmitate existentes curare et medicare sine aliquo premio etc. Que omnia et singula suprascripta promiserunt vicissim scilicet unus alteri ad invicem solemnibus stipulationibus hinc inde intervenientibus firma et rata habere tenere et observare et adimplere: et non contrafacere vel venire per se vel alios aliqua ratione vel causa vel ingenio: de jure vel de facto: sub pena juris et refectione damnorum et expensarum etc.

(Rogiti di Guido di Giovanni di Renzo da Montone, prot. dal 1514 al 17, ad diem. Im Archiv von Montone entdeckt und l. c. publicirt von A. Rossi.)

Girol. Mancini, Not. (Cortona) p. 91:

1515 **agosto 25.** L. estr. del consiglio generale. Lib. Q. 6, c. 261.

Girol. Mancini, Not. (Cortona), S. 91:

1515 **settembre 23.** Viene dai priori allogato a Luca la pittura delle armi di Silvio Passerini dotario di Leone X sulla parete dell' atrio del palazzo di loro residenza per fiorini 16 d'oro larghi restando a carico di Luca la spesa dell' oro e del azzurro fino. Lib. Q. 6, c. 270.

---

et habitare in questa magnifica cipta et in essa deo concedente entrattenerse in nelle bone opere et accio che lui possa cum qualche comodo suo venire et stare recurre ad V. M. S. che li piaccia provedere di la quantita de fiorine sesanta de moneta vechia a ragione del bol. XL per fior. l' anno de li denare del comune de Peroscia et lui se offerisce nella sua arte preditta essere pronto ad aiutare chi lo domanda et discretamente atarli et questo se domanda per gratia speciale che V. M. S. le quala Dio conserve insuper promette et ditto mastro Alovige in nelli tempi che fosse morbo nella cipta di Perusscia non partirse da essa cipta ma provedere al inferme che lo rechiederanno de li rimedij et medicine opportune a loro spese." Dieses Ansuchen wurde in der Rathsversammlung am 5. Mai 1504 vorgelesen und bewilligt. Anm. von Rossi l. c.

[1]) Hier fehlt ein quae. Anm. von Rossi l. c.

[2]) Hier fehlt ein in. Anm. von Rossi l. c.

Inschrift des Bildes für den Bischof Serninio in S. Domenico zu Cortona:

Io Serninius epŝ Cortonenŝ iconam et ornatum p. p. facieri A.D.CIↃIↃXV Haeredes vero D. Astrubalis ejus ex fŭe ab. nepotis P. S. instauran. curarunt A.D.CIↃ.IↃ.CXIX.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 91:

1516. **febbraio 21.** L. estratto de' collegi. Lib. Q. 6, c. 283.

1516. **febbraio 26.** Luca dalla ringhiera parla in Consiglio sopra un affare posto in deliberazione. Ebenda, c. 286.

1516. **maggio 21.** Estratto del consiglio generale, ma essendo assente dal comune viene tirato dalla borsa il nome d'altro cittadino. Ebenda, 295.

(M. Gualandi) Memorie originali Italiane risguardanti le belle arti. Bologna, tip. Sassi nelle Spaderie. 1845. Serie sesta. S. 36—37. N. 182. Anni **1515—1516**: Notizie risguardanti la tavola dell' altar Maggiore nella Ven. Confraternità di S. Croce della Terra di Fratta di Perugia:

1515. Sotto l'anno **1515** in cui era Priore un tal Censorio di Ser Giovanni, a carte 31 tergo del libro da cui sono tolte queste Notizie nella partita d'esito trovasi quanto segue:

Al Notario che fece el contratto della tavola:. — Fior. 4 Soldi.

Il nome del Notaro è rimasto nella penna di chi scrisse, nè si trova indicato il mese come in quasi tutte le partite. Alle 14.ª riga leggesi:

Item prestai a la fraternita doi ducati li quali pagai al pentore: . . . . . 3 Fior. 36 Soldi.

Quasi subito stipulato il contratto cominciarono a decorrere gli aconti forse per la spesa de' colori od altro. Nell'esito del **1516** sotto il priorato di Ursino di Giovanni di Ser Ursino a carte 32 tergo trovasi questa partita:

A *Renzo* che sta con *Berardino* per andare cum una lettera a Mastro *Luca*: . . . . . — Fior. 24 Soldi.

Il nome di Berardino può interpretarsi anche Gerardino, poichè la lettera b si legge alle volte per g.

P. i legni (?) p. cornigione p. lo pictor: . . . — Fior. 7 Soldi.

Si é interpretato così questo passo alquanto oscuro: per cornigione sembra possano intendersi il pilastri laterali al quadro (come a dire gran cornice) ove sono dipinti degli ornati, e il supedaneo o predella del quadro stesso divisa in tre scompartimenti o quadretti bellissimi rappresentanti l'Invenzione della Croce, lavoro parimenti del Signorelli per quanto si crede.

In una soma de legne per lo pentore: . . .	2 Fior.	6 Soldi.
In . . . e candele de sego per lo pentore:. .	— „	4 „
A Mastro *Lucha* pentore:	1 „	— „
Item per le tavole per la cappa della tavola: .	1 „	— „
A Mastro *Lucha* a di 29 de luglio nel **1516** per termine dei lavori:	70 Fior.	— Soldi.
Item ad li garsoni di Mastro *Lucha*:. . . .	— „	72 „
Item a Mastro *Goro* che messe su la tavola: .	— „	67 „

A carte 33:

Item a mastro *Luca* e per lui a *pietro paulo de Renzo*:	1 Fior.	— Soldi.

A carte 34 tergo l'anno 1517:

A mastro *Luca* per la tavola V. (videlicet): . 8 Fior. — Soldi.[1])

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 91, 92

1516 ottobre 25. L. estratto de priori pei mesi di novembre e decembre. Lib. Q. 6. c. 313.
1517 febbraio 22. De' stimatori del danno dato. Ebenda, c. 335.
1517 aprile 23. De' sopfastanti de' beni di S. Margherita. Ebenda, c. 347.
1517 luglio 24. Delli ambasciatori per presentare in Roma a Silvio Passerini promosso cardinale da Leone X un dono del comune. Ebenda, c. 360.
1517 agosto 26. Estratto del consiglio generale. Ebenda, c. 368.
1517 novembre 9. I priori richiesti da Luca lo dispensano dal recarsi a Roma come ambasciatore per congratularsi col cardinale Passerini. Lib. Q. 8, c. 29.
1518 febbraio 20. Estratto de' collegi. Ebenda, c. 69.

Mitgetheilt von G. Milanesi:

1519, 19. di settembre.

Messer Niccolò Gamurrini, e altri quattro uomini della Confraternità di San Giorolamo d'Arezzo allogano a Luca Signorelli a dipingere una tavola per l' altare maggiore della loro chiesa; nel mezzo della qual tavola deue essere la figura di Maria Vergine col Divin Figliuolo in grembo, e sopra il capo di essa Vergine Maria la figura di Dio padre messa in mezzo da due angeli; a destra della Madonna San Girolamo in penitenza, e San Donato in abito pontificale; e a sinistra, San Niccolò, Gamurrini, inginocchiato, e à piedi della Madonna la figura di un Profeta. E nella predella o gradino farvi — storie secondochè gli sarà commesso dai detti uomini della Confraternità. Il tutto per il prezzo di cento fiorini d'oro larghi, de' quali messer Niccolò predetto ne pagherà 50, e il resto gli uomini della Confraternità.

(Archivio Generale de' Contratti di Firenze Rogiti di Ser Antonio di Lazzero Manzini. Protocollo del 1519.)

---

[1]) Anmerkungen zu den Notizi erisguardanti la Tavola dell' altar Maggiore nella Ven. Confr. di S. Croce della Terra di Fratta di Perugia, dip. da L. Signorelli von M. Gualandi, l. c. S. 38:

Libro d'Amministrazione . . il quale comincia col 23 dic. 1504 e termina col 16 maggio 1559 e si conserva alla fratta di Perugia L'estratto che oro pubblichiamo l'ebbe mandato per questa Raccolta l'illustre sig. *Francesco Santini* e lo diresse al ch. amico sig. *Luigi Bonfatti* di Gubbio con alcune avvertenze le quali si possono riassumere così: — — Ecco quanto si è potuto rintracciare nell' accennato libro avente relazione a L. S.; libro che lessi con molta accuratezza a tutto l' anno 1521 epoca in cui vogliono i biografi cessasse di vivere questo cel. art. (Giov. Rosini [nella descrizione] tralascia di parlare della bellissima giovane che sta sul davanti, nell' incisione è falsamente una brutta vecchia). — Non farà poi caso che non si incontri mai il casato di Luca; di questi esempi, all' epoca di cui parliamo, se ne incontrono assai spesso.

Luca morì nel 1525 secondo riporta l'Ab. Zani: — Enciclop. met. par. 1. Vol. XVII.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 92:

1520 febbraio 23. L. estratto del consiglio de' XVIII, Lib. Q. 8, c. 277.
1520 aprile 24. De' priori pei mesi di **maggio e giugno.** Ebenda, c. 297.
1520 giugno 7. I Priori ordinano un candelabro di legno con lucerna d' ottone per tenere acceso il lume ne' giorni di sabato e in quelli d'adunanza del Consiglio davanti l'altare dell' aula maggiore del palazzo publico, da farsi secondo il disegno che darà il loro collega maestro Luca esimio pittore. Ebenda, c. 310.
1520 agosto 25. Estratto del consiglio de' XVIII. Ebenda, c. 327.
1521 aprile 23. Priore della società di S. Antonio. Lib. Q. 9. c. 70.

Domenico Maria Manni, Raccolta Milanese 1756. Fog. 30:

A di 27. d'Aprile 1521 (Cortona).

In Nome della Gloriosa Verg. Maria.

Io Luca di Gilio di Maestro Ventura Signorelli, Pittore da Cortona, prometto a dì sopradetto a M. Ulisse di Pietro Paolo Laparelli da Cortona, al presente onorando Priore dello Spedale della Misericordia di Cortona, e a Baldella di Filippo Baldelli similmente di Cortona e al presente uno del numero de Discreti di detta Casa, e di volontà, e consentimento de li Discreti di detta Casa (Magistrato composto di sei Gentiluomini così addomandati) pingere gli ornamenti di una Tavola, come Predella, Colonne, Architrave, Fregio, e Cornicione, pingere il Mistero della Presentazione del Nostro Signor Gesù Christo, secondo il disegno a loro mostro, e altre cose sopra nominate, prometto pingere, e ornare bene e diligente, a uso di bono diligentissimo, e ottimo Pittore, a ogni mia spesa di colore, d'oro, e d'ogni altra cosa si richiede alla Pittura in detta Tavola, e tutte queste cose tutto prometto con mia spesa, e per tutto il mese di Settembre prossimo advenire del sopradetto anno, la qual Tavola ha stare a l'Altare de la Chiesa di Piazza, e per la detta Pittura e sopradetti Ulisse Priore della detta Casa, e come Priore, il Baldella Discreto, e come Discreto di detta Casa, mi promettono dare, o pagare nita [1]) detta Opera fiorini trenta-cinque d'oro in oro larghi, e quello più piacerà deliberare al Priore, e Discreti di detta Casa; e io Luca sopradetto ho fatta questa scritta a dì sopradetto di mia mano propia (sic), e così prometto attendere ed observare. Io Luca sopradetto ho ricevuto Ducati sei d'oro larghi.

Girol. Mancini, Notizie (Cortona), S. 92, 93.

1521 maggio 22. I Priori, sulla proposta di messer Valerio di Rosado Passerini, scrivono al di lui fratello cardinale Silvio, legato di Perugia, che non mandi a stimare la tavola dipinta da Luca per la chiesa di S. Maria della Pieve [2]) maestro Pietro di Castel della Pieve [3]), o altri pittori, coi quali Luca potesse aver parlato in Perugia. Lib. Q. 9, c. 80.

---

[1]) Lies finita.
[2]) So nannte man damals den Dom von heute, obgleich diese Kirche schon i. J. 1506 zur Kathedrale erhoben war. Vgl. S. 261.
[3]) Pietro Perugino.

1521 agosto 15. Luca eletto con altri quattro cittadini ad essaminare se può riuscir dannoso un passaggio nuovo praticato sulla Chiana fra i territori di Asinalunga e di Cortona. Lib. Q. 9, c. 100.

1521 settembre 6. Estratto de' pacieri.

1521 settembre 18. Attesa la differenza insorta fra maestro Luca e il priore della fraternità di S. Maria della Pieve sul prezzo della tavola dipinto da Luca per l'altare maggiore di quella chiesa e lagnandosene esso col cardinale Passerini, i priori rimettono nell' arbitraggio del medesimo cardinale, di Antonio Zaccagnini e di Sebastiano Melli il dichiararne il prezzo ed intanto approvano che de' denari della fraternità della Pieve siano pagati a Luca 110 fiorini d'oro defalcando il pagato. Ebenda, c. 117.

1522 febbraio 18. Estratto de' collegi. Ebenda, c. 178.

1522 aprile 23. Priore della fraternità di S. Marco. Ebenda, c. 202.

1522 agosto 25. Estratto de' conservatori delli ordinamenti del comune e de' provveditori de' luoghi pii. Ebenda, c. 253, 254.

1522 decembre 23. De' priori pe' mesi di gennaio e febbraio. Ebenda, c. 297.

1523 febbraio 21. Estratto de' sindaci del capitano di Cortona. Lib Q. 9, c. 317.

1523 aprile 24. De' soprastanti della cappella di S. Margherita. Ebenda, c. 335.

G. Gaye. Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. Firenze 1840, tomo II, facsimile 50. Vgl. G. Vasari VI, 142:

„Io Luca Signorelli pitore da Cortona questo dì ò receuto ducati novanta per prezzo d. d. tauola, e così son contento e pagato e in fede di co *(ciò)* mi so scrito a dì **XIIII di gunio MCCCCCXXIII.**"

(Archivio della Collegiata di Foiano.)

Girol. Manzini, Notizie (Cortona), S. 93, 94:

1523 giugno 23. I Priori allogano a Luca una tavola per la cappella dell' aula maggiore del loro palazzo. Vi dipingerà la disputa di Gesù Cristo coi dottori ritraendovi la Madonna e S. Giuseppe in cerca del figlio e altre dieci figure. Gesù avrà i dottori seduti all' intorno. La tavola sarà eseguita secondo il disegno da Luca coi carboni. Le cornici e il gradino, o predella, della tavola saranno a carico di Luca, che darà il lavoro finito per pasqua di resurrezione del 1524 e riceverà per tutto ciò fiorini 35 d'oro. Alla deliberazione fa seguito il contratto stipulato fra i priori di Cortona e Luca. Lib. Q. 9, c. 324, 352:

1523 luglio 16. Estratto de' riformatori delli uffizi della città. Lib. Q. 11, c. 6.

Mitgetheilt von G. Milanesi:

1523, 13. di ottobre.

Testamento di maestro Luca de' Signorelli.

Elegge la sua sepoltura nella chiesa di San Francesco di Cortona nel sepolcro della sua famiglia.

Lascia otto fiorini larghi d'oro in oro a Cristofora figliuola del Giovanni di Meo Bocchi altrimenti detto del Bresciano e moglie di Santi di Sebastiano detto La Briglia da Cortona.

Lascia a Francesco di Ventura d' Egidio de' Signorelli suo nipote il tabarro di panno monachino che esso testatore già ebbe dal magnifico Pandolfo Petrucci da Siena.

Lascia a Suor Felice mantellata dell' Ordine di San Francesco dell' Osservanza, la quale è al servizio del detto testatore, 16 staia di grano, tre libbre d'olio, e venticinque libbre di carne di maiale, all' anno.

A Imperia da Castel della Pieve, sua serva, che stava allora nel monastero di San Michelangelo di Cortona, la somma di cento fiorini a ragione di lire cinque di danari cortonesi per fiorino, purchè la detta Imperia si faccia monaca nel detto Monasterio.

Lascia uenticinque fiorini d'oro larghi per finire di dipingere la tavola dell' altare maggiore della chiesa di San Francesco di Cortona: la qual tavola era stata cominciata dal detto Testatore.

A Gabriella sua figliuola moglie di Mariotto di Antonio del Mazza e a Felice e Diana figliuole della detta Gabriella, lascia una cioppa di panno nero per ciascuna del valore di sei fiorino d'oro.

A Suor Mattea figl.ª di Domenico di Simone di Scaramuccia, monaca nel Monastero di San Michelangelo di Cortona, e a Suor Felice da Castel della Pieve mantellata di S. Francesco dell' Osservanza lascia tutto quello che de' beni dal detto testatore esse avessero amministrato, e vuole che i suoi eredi non possa costringere le dette Suore a render conto della loro amministrazione.

Lascia alla detta Suor Mattea trenta staia di grano all' anno, con condizione che essa sia tenuta di restituire e consegnare con effetto a' suoi eredi tutta la quantità di grano che la detta Suor Mattea ha nelle mani e nel granaio del Monastero di San Michelangelo, di proprietà d°. testatore.

Suoi eredi universali istituisse Pier Tommaso figliuolo del detto testatore e Giulio suo nipote e figliuolo di esso Pier Tommaso.

(Archivio Generale di Contratti di Firenze. Rogiti di Ser Niccolò Baldelli. Filza dal 1507 al 1524).

1523, 15. di ottobre.

M° Luca de' Signorelli fa **codicillo al d°. testamento,** col quale revoca il legato fatto a Suor Mattea pred.ª trasferendolo in favore di Bartol.eo del fu Giulio di Bartolomeo del Groppa, il quale dovrà avere annualmente trenta staia di grano finchè vivrà detta Suor Mattea, la quale dirà come debba essere dispensato.

Revoca il legato fatto a monica Cristofora, ed invece lo lascia alla Confraternità di San Rocco di Cortona.

Alle Monache del Monastero di San Michelangelo di Cortona lascia tutte ciò che apparisce aver fatto e dipinto esso testatore in una certa tavola da lui cominciata a dipingere, esistente nella chiesa di Sant' Antonio.

(Archivio detto. Rogiti di Ser N. Baldelli, Fiiza dal 1507 al 1524.)

Girol. Mancini Notizie[1]) (Cortona), 94:

1523 **decembre 8.** Severus Johannis de Vagnoctis fuit extractus suprastans capelle beate Margharite loco magistri Luce Egidii magistre Venture de Signorellis premortui, pro residuo temporis. Lib. Q. 11, c. 63.

1525 **febbraio 21.** Luca estratto de' priori, et „quia dictus magister Lucas erat mortuus, ideo eius loco ex bursia suplimenti extractus est", etc. Ebenda, c. 216.

1525 **agosto 25.** Luca sorte del consiglio generale e poichè era morto viene-estratto altra nome della borsa. Ebenda, c. 267.

[1]) In einer Anmerkung über G. della Valle's Storia del duomo di Orvieto und über die Vererbung des Eigenthum's von Antonio Signorelli fügt Mancini (S. 89) folgende Angaben bei: Luca ebbe un altro figlio per nome Tommaso vivente alla morte del padre (Lib. Q. c. 101). — Ebbe pure un fratello chiamato Ventura condotto due volte per medico della peste in Cortona (Lib. Q. 5, 24, 61). Da Ventura nacque Francesco che fu pittore. Esso nel 10 giugno 1514 ricevè fiorini 13½ d'oro larghi per avere dipinte le armi di Leone X nel palazzo de' Priori sulla facciata della loggia corrispondente alla piazza (Lib. Q. 6. c. 188) e nel 6 ottobre 1520 fiorini 2 pro parte sue mercedis sibi debite occasione picture capelle aule consilii palatii Priorum e altri 2 fiorini per i colori e l'oro impiegatovi (Lib. Q. 9, c. 12, 13).

STAMMBAUM DER FAMILIE SIGNORELLI.*)

Ventura *de' Signorelli.*

Luca.

Lazzaro (Vasari),**) Maler, eine Schwester desselben Frau des: **Egidio.**
(1380—1452).

Giorgio, Töpfer (— vasaro).
(1416—1484).

Antonio, † 1527.

Giorgio, Maler, Architekt und Kunstschriftsteller, 1512—1574.

Luca, Maler, 1441—1523, verheiratet mit Galizia di Pierantonio Carnesecca.

Ventura, Tischler (legnaiuolo), *Arzt.****)

Lucrezia, Frau des Domenico di Gilio, (Wechsler, banchiere).

Francesco, Maler, Gemahl der Felice di Pietro de' Carrari; *lebt noch um* 1560.

Gabriella, Frau des Mariotto di Antonio di Angelo del Mazza.

Francesca, Frau des Paolo di Forzore.

Diana, Frau des Dionisio di Benedetto de' Boni.

Margherita.

Felice.

Felice, Frau des Luca di Carlo della Bioscia *(vielleicht später nach dem Tode ihres Mannes Nonne geworden u. identisch mit der Schwester Felice in S. Francesco dell' Osservanza).*

Bernardina.

Pier Tommaso, Gemahl der Margherita di Francesco de' Vagnozzi, *lebt noch i. J. 1523.*

Giulio, stirbt vor dem Vater.

Filiziana.

Antonio, *Maler*, † 1502, *zum ersten Mal* verheiratet *mit Nannina di Paolo di Forzore, zum zweiten Mal* mit Mattea, der Tochter des Domenica di Simone Scaramuccia, *der Wittwe des Giulio de' Grappi, dem sie den Sohn Bartolomeo geboren hatte.* — Ihre und Antonio's Tochter ist

Rosata, verheiratet mit Mariotto di Felice Passerini.

Polidoro, *Maler und Maurermeister*, † *1506(?).*

*) Derselbe ist ausgearbeitet theilweise auf Grund eines von G. Milanesi handschriftlich verfassten und mir gütigst überlassenen Stammbaumes der Signorelli, theils auf Grund der eigenen Studien. Die Resultate der letzteren sind zur Unterscheidung mit *Cursivschrift* gedruckt. Was derselbe über Diana, Bernardina, Filiziana, Rosata, über Ventura u. A. mittheilt, davon kann ich keine Rechenschaft ablegen, da die mir bekannten Materialien hierüber keinen Aufschluss geben. Manche familiäre Notiz bringt schon Manni. —

**) Vgl. Vasari IV, 73.

***) Vgl. S. 367, Anm. 1.

VASARI ÜBER SIGNORELLI.

in der Edition v. J. 1550[1])

mit Angabe der veränderten und neu beigefügten, sowie der weggelassenen Stellèn in der Edition v. J. 1568.

Le vite de piu eccelenti architetti, pittori, et scultori Italiani, stamp.-appr. L. Torrentino in Firenze MDL. pag. II, S. 520ff.

‹Chi ci nasce di buona natura, non hà bisogno nelle cose del viuere, di alcuno artificio, perche i dispiaceri del mondo si tollerano con patienzia, e le grazie che vengono, si riconoscono sempre da'l cielo. Ma in coloro che sono dimala natura può tanto la inuidia, cagione delle ruine di chi opera, che sempre le cose altrui ancora che minori gli appariscono e maggiori e migliori che le proprie. La onde infelicità grandissima è di quegli, che fanno per concorrenza le cose loro più per passare con la superbia l'altrui virtù, che perche da loro trar si possa vtile o beneficio. Questo peccato non regnò veramente in Luca Cortonese; il quale che sempre amò gli artefici suoi, e sempre ingegnò a chi volle apprendere, doue e' pensò fare vtile alla professione. Et fu tanta la bontà della sua natura, che mai non si inchinò a cosa, che non fusse giusta e santa. Per laqual cagione il cielo, che lo conobbe vero huomo da bene, si allargò molto in dargli delle sue grazie.›[2]) Fu Luca Signorelli pittore eccellente, e l'opere sue furono in tanto pregio, quanto nessuno in alcun tempo sia stato. Perche nell' opre, ‹ch' egli fece nell' arte di pittura›[3]) mostrò il modo ‹dell' usare le fatiche ne gli ignudi›[4]), e ‹quegli con gran difficultà e bonissimo modo mostrò potersi›[5]) far parer viui. Fu[6]) creato e discepolo di Pietro dal Borgo a San Se-

[1]) Die Stellen, welche in der Ausgabe 1568 (vgl. Lemonnier, VI, 136 ff.) fehlen oder anders lauten, sind durch eckige Klammern bezeichnet ‹—›.

[2]) Fehlt in der Ausg. 1568, welche folgendermassen beginnt: L. S., pittore eccellente, del quale, secondo l'ordine de' tempi, devemo ora parlarne, fu ne' suoi tempi tenuto in Italia tanto famoso e l'opere sue in tanto pregio, quanto nessun altro in qual si voglia tempo sia stato giammai.

[3]) che fece di pittura.

[4]) di fare gl' ignudi.

[5]) che si possono si bene, con arte e difficultà, —.

[6]) costui.

polcro, e molto nella sua giouanezza <l'osseruò; ed ogni fatica mise per potere non solo paragonarlo, ma di gran lunga passarlo>[7]. <Perilche cominciò a lauorare ed a dipingere nella maniera di maestro Pietro>[8], che quasi l'una da l'altra non si <sarebbe potuta conoscere>[9]. Le prime opere <sue in Arezzo sono in San Lorenzo vna cappella di Santa Barbara dipinta da lui in fresco>[10], ed alla compagnia di Santa Caterina <il segno d'andare a processione in tela a olio>[11], <con vna istoria de lei nelle ruote; e>[12] similmente quello della Trinità, ancora che <e'>[13] non paia di mano di Luca ma di Pietro da'l Borgo. Fece in <Santo>[14] Agostino in detta città la tauola di S. Niccola da Tolentino, con istoriette bellissime, <condotte>[15] da lui con <bonissimo>[16] disegno ed inuenzione; e nel medesimo luogo[17] alla cappella del sagramento due angeli lauorati in fresco. <Et per Messer Francesco Accolti Aretino dottissimo legista fece la tauola della cappella sua, doue ritrasse alcune sue parenti, e M. Francesco ancora>[18]. In questa opera è vn San Michele che pesa l'anime, <che mirabile è a pensare di vedere l'arte di Luca ne gli splendori dell' arme, e vedere i barlumi, le riuerberazioni e i riflessi fatti delle mani, e di tutto quello, che hà in dosso, doue con molta grazia e disegno mostrò quanto sapeua. Mise li>[19] in mano vn paio di bilance, nelle quali <vno ignudo va in alto; ed vna femmina da la bilancia, che va giu all' incontro, cosa in iscorto bellissima>[20]. Et fra l'altre cose ingegnose[21] <sotto i piedi di questo San Michele>[22] <è vno iscorto d'una>[23] figura ignuda bonissimo <trasformato>[24] in vn diauolo; <nel>[25]quale vn ramarro <il sangue d'una ferita gli lecca>[26]. In Perugia[27] fece <tauole ed altre

---

7) si sforzò d'imitare il maestro, anzi di passarlo.

8) Mentre che lavorò in Arezzo con esso lui tornandosi in casa di Lazzero Vasari suo zio, come s'è detto, imitò in modo la maniera di detto Pietro.

9) conosceva.

10) di Luca furono in San Lorenzo d'Arezzo, dove dipinse, l'anno 1472, a fresco la cappella di Santa Barbara.

11) in tela a olio, il segno che si porta a processione.

12) Fehlt.

13) Fehlt.

14) Sant'.

15) condotta.

16) buon.

17) fece.

18) Nella chiesa di S. Francesco, alla capp. degli Accolti, fece per mess. Francesco dottore una tav., nella quale ritrasse esso mess. Franc. ed alc. sue parenti.

19) il quale è mirabile; e in esso si conosce il saper di Luca nello splendore dell'armi, nelle reverberazioni, ed in somma in tutta l'opera. Gli mise.

20) gl' ignudi, che vanno uno in su e l'altro in giù, son scorti bellisimi.

21) che sono in questa pittura.

22) Fehlt.

23) vi è una.

24) trasformata.

25) al.

26) lecca il sangue d'una ferita. Vi è, oltre ciò, una Nostra Donna col Figliuolo in grembo, San Stefano, San Lorenzo, una Santa Caterina, e due Angeli che suonano uno un liuto, e l'altro un ribechino; e tutte sono figure vestite, ed adornate tanto, che è maraviglia. Ma quello che vi è più miracoloso, è la predella piena di figure piccole de' fatti (Giunti, 1568, II, 527: frati) di detta Santa Caterina.

27) ancora.

opere: e a Volterra>[28]), <e per la Marca sino a Norcia fece molti lauori, de' quali non accade far memoria particulare. Similmente>[29]) al Monte Santa Maria dipinse a quei signori <vna tauola d'vn Christo morto>[30]): e a Città di Castello in San Francesco <è ancora vna tauola d'vna>[31]) natiuità di Christo, <cosa con disegno, ed amore da lui lauorata>[32]) ed <vn' altra di San Sebastiano nella chiesa di San Domenico>[33]). <Sono similmente in Cortona sua patria molte opere di suo, ma fra l'altre>[34]) <appresso Santa Margherita>[35]), <vicino alla rocca>[36]), luogo de' frati de Zoccolo, vn Christo morto, <ch' è tenuto cosa bellissima e di gran lode; non pure da Cortonesi, ma da gli artefici amora>[37]). <Similmente nel Giesv confraternità di secolari in Cortona fece in vna tauola vna comunione d'Apostoli per Christo, doue è vn Giuda, che>[38]) si mette l'ostia nella scarsella: <la quale opera ancora oggi è molto stimata. Molte altre cose fece in quella città>[39]): <Et lauoro a fresco in Castilione Aretino>[40]) sopra la cappella del sacramento vn Christo con le Marie: ed <a Lucignano di Valdichiana dipinse in San Francesco alcuni sportelli doue sono figure di suo, che ornano vno armario, doue>[41]) sta vno albero di coralli <con>[42]) vna croce a sommo. A Siena fece in Santo Agostino vna tauola alla cappella di San Chistofano, dentroui alcuni Santi, che mettone in mezo <il>[43]) San Chistofano di rilieuo <per il che in quella

[28]) molte opere; e fra l'altre, in duomo, per messer Jacopo Vannucci, cortonese, vescovo di quella città, una tavola; nella quale è la Nostra Donna, Sant' Onofrio, Sant' Ercolano, San Giovanni Batista, e San Stefano, ed un Angelo che tempera un liuto, bellissimo. A Volterra dipinse in fresco nella chiesa di San Francesco, sopra l'altare d'una compagnia, la Circoncisione del Signore, che è tenuta bella a maraviglia; sebbene il putto, avendo patito per l'umido, fu rifatto dal Sodoma molto men bello che non era. E, nel vero, sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti piutosto mezzo guaste, che farle ritoccare a chi sa meno. In Sant' Agostino della medesima città fece una tavola a tempera, e la predella di figure piccole, con istorie della Passione di Cristo, che è tenuta bella straordinariamente.

[29]) Fehlt.

[30]) in una tavola un Cristo morto.

[31]) una.

[32]) Fehlt.

[33]) in San Domenico, in una altra tavola, un San Bastiano.

[34]) Fehlt.

[35]) In Santa Margherita di Cortona, sua patria, —.

[36]) Fehlt.

[37]) opere delle sue rarissima.

[38]) e nella compagnia del Gesù, nella medesima città, fece tre tavole; delle quali quella ch' è allo altar maggiore è maravigliosa, dove Cristo comunica gli Apostoli, e Giuda —.

[39]) Fehlt. Dafür aber folgende nähere Angaben. E nella pieve, oggi detta il Vescovado, dipinse a fresco, nella cappella del Sagramento, alcuni Profeti, grandi quanto il vivo; ed intorno al tabernacolo, alcuni Angeli che aprono un padiglione; e dalle bande un Sant' Jeronimo ed un San Tommaso d' Aquino. All' altar maggiore di detta chiesa fece, in una tavola, una bellissima Assunta; e disegnò le pitture dell' occhio principale di detta chiesa, che poi furono messe in opera da Staggio Sassoli d'Arezzo.

[40]) In Castiglione Aretino fece —.

[41]) in San Francesco di Lucignano, gli sportelli d'un armario, dentro al quale —.

[42]) che ha.

[43]) un.

città acquistò molte ricchezze, e molto onore>[44]). <Venne in Fiorenza per vedere la maniera di que' maestri, che erano moderni, desiderato da Lorenzo vecchio: e dipinse vna tela, doue sono alcuni dei ignudi; con molta aspettazione di coloro, che desiderauano vedere de le cose sue: e molto fu per quella opera comendato. Fece ancora>[45]) vn' quadro di vna Nostra donna con due profeti piccoli, di terretta; il quale è oggi a Castello <luogo>[46]) del Duca Cosimo. <Et perche egli era al disegno molto destro, e al colorire molto agile, non meno che cortese, de la tela e de'l quadro fece dono a Lorenzo il quale da lui non si lasciò vincere di cortesia>[47]). <Andò>[48]) a Chiusuri <a' monaci di Monte Oliueto in quel di Siena, doue sta di continuo il lor generale; e>[49]) dipinse[50]) vna banda del chiostro <in muro, con>[51]) XI. storie[52]) di San Benedetto; e da Cortona mandò <de le>[53]) opere sue a Monte Pulciano, <e per tutta la>[54]) Valdichiana. <Fu condotto a Oruieto da gli operai del Duomo di Santa Maria; ed interamente fini loro di man' sua. tutta la cappella di Nostra donna, gia cominciata da>[55]) Fra Giouanni da Fiesole; nella quale fece tutte le istorie de la fine del Mondo; <inuenzione bellissima, bizzara, e capricciosa, per la varietà di vedere tanti>[56]) angeli, demoni[57]), terremoti, fuochi, <ruine, e gran parte de'>[58]) miracoli di Antichristo; <doue mostro la inuenzione, e la pratica grande, ch'egli aueua ne gli ignudi, con molti scorti, e belle forme di figure>[59]); imaginandosi <stranamentē>[60]) il terror <di que' giorni>[61]). <Per il che>[62]) destò l'animo a tutti quegli, <che dopo lui son venuti di far nell' arte le difficultà che si dipingono in seguitar quella maniera>[63]). Dicesi che <a la tornata sua>[64]) <in Cortona gli morì

---

44) Fehlt.

45) Da Siena venuto a Firenze, cosi per vedere l'opere di quei maestri che allora vivevano, come quelle di molti passati, dipinse a Lorenzo de' Medici, in una tela, alcuni Dei ignudi, che gli furono molto commendati; e —.

46) villa.

47) e l'una e l'altra opera donò al detto Lorenzo; il quale non volle mai da niuno esser vinto in esser liberale e magnifico. Dipinse ancora un tondo di una Nostra Donna, che è nella udienza de' Capitani di parte Guelfa, bellissimo.

48) Fehlt.

49) in quel di Siena, luogo principale de' monaci di Monte Oliveto.

50) in.

51) Fehlt.

52) della vita e fatti.

53) dell'.

54) a Foiano, la tavola dell' altar maggiore che è nella pieve; ed in altri luoghi di —.

55) Nella Madonna d' Orvieto, chiesa principale, finì di sua mano la cappella che già vi aveva cominciato.

56) con bizarra e capricciosa invenzione:

57) rovine,

58) Fehlt; rovine schon vorher eingefügt.

59) e molte altre cose simili: oltre ciò, ignudi, scorti, e molte belle figure.

60) Fehlt.

61) che sarà in quello estremo tremendo giorno.

62) Perlochè.

63) che sono stati dopo lui, onde hanno poi trovato agevoli le difficultà di quella maniera. Onde io non mi maraviglio se l'opere di Luca furono da Michelagnolo sempre sommamente lodate, nè se in alcune cose del suo divino Giudizio che fece nella Capella, furono da lui gentilmente tolte in parte dall' invenzioni di Luca; come sono Angeli, Demoni, l'ordine de' cieli, e altre cose nelle quali

vn figliuolo>[65]), che egli <molto amaua>[66]) bellissimo diuolto e di persona; <e fu cosa compassioneuole, essendogli stato vcciso>[67]). <Onde cosi addolorato Luca>[68]) lo fece spogliare ignudo, e con grandissima constanzia d'anima senza piagnere[69]) lo ritrasse[70]). <Sparsesi talmente la fama dell' opera d' Orvieto e della altre tante, che aueua fatte, che da Papa Sisto fu mandato a Cortona per lui, che venisse a lauorare in concorrenza con egli altri: accioche nella cappella di palazzo, nellaquale tanti rari e begli ingegni lauorauano, fosse ancora dell' opere di Luca. Feceui egli dunque due storie, tenute le migliore fra tutti gli altri artefici:>[71]) l' una è il testamento di Mosè al popolo Ebreo, nello auere veduto la terra di promissione, e l'altra, la morte sua. <Fece ancora molte opere a diuersi principi in Italia e fuori; e gia vecchio tornatosi a Cortona, lauoraua opere per diuersi luoghi.>[72]) Fece <in vltimo della>[73]) sua vecchiezza alle monache di Santa Margherita in Arezzo vna tauola <per la chiesa loro; che molto fu stimata.>[74]) <Similmente>[75]) vna alla compagnia di San Girolamo <in detta vità>,[76]) parte della quale pagò M. Niccolò Gamurrini <Aretino>,[77]) Auditor di Ruota, <che in essa fu ritratto.>[78]) <Et finalmente venuto in vecchiezza di anni LXXXII. in

---

Michelagnolo imitò l'andar di Luca come può vedere ognuno. Ritrasse Luca nella sopradetta opera molti amici suoi, e sè stesso; Niccolò, Paulo e Vitellozzo Vitelli, Giovan Paulo ed Orazio Baglioni, ed altri, che non si sanno i nomi.

In Santa Maria di Loreto dipinse a fresco nella sagrestia i quattro Evangelisti, i quattro Dottori, ed altri Santi; che sono molto belli: e di questa opera fu da Papa Sisto liberalmente rimunerato.

64) Fehlt.

65) essendogli stato occiso in Cortona un figliuolo.

66) amava molto

67) Fehlt; „essendogli — occiso" steht schon zu Anfang des Satzes.

68) che Luca così addolorato.

69) o gettar lacrima.

70) per vedere sempre che volesse mediante l'opera delle sue mani, quello che la natura gli avea dato, e tolto la nimica fortuna.

71) Chiamato poi dal detto Papa Sisto a lavorare nella cappella del Palazzo, a concorrenza di tanti pittori, dipinse in quella due storie, che fra tante son tenute le migliori.

72) Finalmente, avendo fatte opere quasi per tutti i principi d' Italia (e fuori fehlt), ed essendo già vecchio, se ne tornò a Cortona; dove in que' snoi ultimi anni lavorò più per piacere che per altro, come quello che, avvezzo alle fatiche, non poteva nè sapeva starsi ozioso.

73) , dunque, in detta —.

74) Fehlt.

75) ed.

76) Fehlt.

77) dottor di legge.

78) ; il quale in essa tavola è ritratto di naturale, inginocchioni dinanzi alla Madonna, alla quale le presenta un San Niccolò che è in detta tavola: sonovi ancora San Donato e San Stefano, e più abbasso un San Girolamo ignudo, ed un Davit che canta sopra un salterio: vi sono anco due Profeti, i quali, per quanto ne dimostrano i brevi che hanno in mano, trattano della Concezione. Fu condotta quest' opera da Cortona in Arezzo sopra le spalle degli uomini di quella compagnia; e Luca, così vecchio come era, volle venire a metterla su, ed in parte a rivedere gli amici e parenti suoi. E perchè alloggiò in casa de' Vasari dove io era piccolo fanciullo d' otto anni, mi ricorda che quel buon vecchio, il quale era tutto grazioso e pulito, avendo inteso dal maestro che m' insegnava le prime lettere, che io non attendeva ad altro in iscuola che a far figure; mi ricorda, dico,

Cortona fra' suoi parenti si morì>;[79]) <e nella Pieue gli fu mandato onarato sepoltura; perchè fu da suoi Cortonesi onarato viuo e morto, si come quello, che molto ben l'aueua meritato, per lo vtile e per l'onore che e' dette alla patria sua.>[80]) <Dicesi che Luca fu persona molto amoreuole, e cordiale nelle amicizie sue: e aueua tanto buona maniera nella pratica e nelle parole; che arebbe fatto fare de' lauori a chi non ne auesse auuto ne bisogno, ne voglia. Fu sempre cortese a chi volle seruizio da lui: e molto amoreuole nello insegnare a' discepoli suoi.>[81]) Visse splendidamente, <e vistissi sempre di seta: e da tutti i personaggi grandi fu auuto in venerazione, e cosi fuori, come in Italia fece conoscere il nome suo.>[82]) <Morì nel MDXXI. Et fu onorato da' Poeti con molti versi. De' quali ci bastano questi soli.

Pianga Cortona omai, uestasi oscura
Che estinti son' del Signorello i lumi
Et tu pittura, fa de gli occhi fiumi
Che resistenza lui debile e scura.[83])

---

che voltosi ad Antonio mio padre, gli disse: Antonio, poichè Giorgino non traligna, fa ch' egli impari a disegnare in ogni modo; perchè quando anco attendesse alle lettere, non gli può essere il disegno, siccome è a tutti i galantuomini, se non d' utile, d'onore e di giovamento. Poi rivolto a me che gli stava diritto innanzi, disse: Impara, parentino. Disse molte altre cose di me le quali taccio, perchè conosco non avero a gran pezzo confermata l'opinione che ebbe di me quel buon vecchio. E perchè egli intese, siccome era vero, che il sangue in si gran copia m' usciva in quell' età dal naso, che mi lasciava alcuna volta tramortito; mi pose di sua mano un diaspro al collo, con infinita amorevolezza: la qual memoria di Luca mi starà in eterno fissa nell' animo. Messa al luogo suo la detta tavola, se ne tornò a Cortona, accompagnato un gran pezzo da molti cittadini ed amici e parenti, siccome meritava la virtù di lui, che visse sempre piutosto da signore e gentiluomo onorato, che da pittore. Ne' medesimi tempi avendo a Silvio Passerini, cardinale di Cortona, murato un palazzo un mezzo miglio fuor della città Benedetto Caporali, dipintore perugino; il quale, dilettandosi dell' architettura, aveva poco innanzi comentato Vitruvio; volle il detto cardinale che quasi tutto si dipignesse. Perchè messovi mano Benedetto, con l'ajuto di Maso Papacello cortonese; il quale era suo discepolo, ed aveva anco imparato assai da Giulio Romano, come si dirà; e da Tommaso, ed altri discepoli e garzoni; non rifinò, che l'ebbe quasi tutto dipinto a fresco. Ma volendo il cardinale avervi anco qualche pittura di mano di Luca, egli, così vecchio ed impedito dal parletico, dipinse a fresco, nella facciata dell' altare della cappella di quel palazzo, quando San Giovanni Batista battezza il Salvatore; ma non potette finirla del tutto, perchè mentre l'andava lavorando si morì, essendo vecchio d'ottantadue anni.

[79]) Dieser Satz im Obigen schon enthalten; „fra' suoi parenti" fehlt.

[80]) Fehlt.

[81]) Fu Luca persona d'ottimi costumi, sincero ed amorevole con gli amici, e di conversazione dolce e piacevole con ognuno, e soprattutto cortese a chiunche ebbe bisogno dell' opera sua, e facile nell' insegnare a' suoi discepoli.

[82]) e si dilettò di vestir bene. Per le quali buone qualità fu sempre nella patria e fuori in somma venerazione.

[83]) Fehlt. Die Angabe des Todesjahres im Schlusssatze: Così col fine della vita di costui, che fu nel 1521, porremo fine alla Seconda parte di queste Vite, terminando in Luca come in quella persona che col fondamento del disegno e delli ignudi particolarmente, e con la grazia della invenzione e disposizione delle istorie, aperse alla maggior parte delli artefici la via all' ultima perfezione dell' arte; alla quale poi poterono dar cima quelli che seguirono, de' quali noi ragioneremo per innanzi.

Manni über Signorelli

(i. J. 1756).

Roccolta Milanese dell' Anno 1756, Milano, stamp. Ant. Agnelli, fog. 29 und 30. Vita di Luca Signorelli pitttore Cortonese, scritta dal Sig. Domenico Maria Manni, Fiorentino, Accademico Etrusco di Cortona.

La stima, che ha avuta sempre Firenze mia Patria del Nobile Cittadino Cortonese Luca Signorelli, nobile eziandio per virtù, ha fatto, che di Lui parlino con gran lode fra molti Raffaello Borghini, Ferdinando Ughelli, il Sig. Proposto Gori; e parlar ne volesse a lungo, se morte non lo avesse distolto, Filippo Baldinucci. Anzichè la degna estimazione, che si sono acquistata i penelli die Luca fece sì, che il Serenissimo Principe, poi Cardinal Leopoldo de' Medici procurasse di avere i disegni del medesimo. Quindi io, come apprezzatore di chi le buone Arti coltiva, e come uno de' membri, che compongono l'Accademia Etrusca, per mio alto pregio, vago sono, che rimangano eterne quelle poche notizie, che di questo celebratissimo Dipintore mi è venuto fatto di raccogliere; le quali altresì servir possono di correzione agli Storici; d'alcune delle quali io mi professo tenuto ell' erudizione ben grande del dottissimi Sig. Cavaliere Fra Gio. Girolamo Sernini di Cortona.

Il padre di Luca Signorelli, ciò che non ha raccontato il Vasari, nè altri, fu Egidio di Ventura, di quella illustre Famiglia, e la madre N. Sorella di Lazzero Vasari d'Arezzo, uomo nell' arte del disegno ben chiaro.

Da questi ebbe egli suo nascimento circa l'anno 1440., ed ebbe per Maestro in dipingere Pietro, chiamato della Francesca, del Borgo a. S. Sepolcro, col quale insieme si dice, che dipingesse; ma quello, che è certo si è, che egli lo superò molto, massime negli ignudi, de' quali fe vedere il modo vero da tenersi in condurli, al che alluse il suo Elogio. Vogliono che ei lavorasse col Maestro in Arezzo nel tempo, che Luca conviveva con Lazzero Vasari accennato, suo Zio. Fa onorata ricordanza del Maestro, e del Discepolo M. Luca dal Borgo a S. Sepolcro in una sua opera dedicata a Guidobaldo Duca d'Urbino, con dire: è in Cortona Luca, del nostro Maestro Pietro degno Discepolo.

Le prime opere del Signorelli in Arezzo, si dice, che fossero in S. Lorenzo, d'ove l'anno 1472 fece a fresco le pitture della Cappella di S. Barbera; ed ivi per la Compagnia di S. Caterina dipinse in tela a olio quello, che domandano il Segno per portarsi nelle processioni. Tanto fece d'altro somigliante Segno della Trinità, in cui mostrò grande imitazione dell' operar del Maestro. Fece in Arezzo parimenti una Tavola di S. Niccola da Tolentino con bellisime Istoriette di buon disegno, ed invenzione per la Chiesa di S. Agostino; e quivi pure alla Cappella del Santissimo due Angioli a fresco. Alla Cappella degli Accolti in S. Francesco dipinse, per Francesco Accolti Professore di Giurisprudenza, di cui ho io parlato più fiate, una Tavola, nella quale ritrasse esso Messer Francesco, ed insieme alcune donne sue parenti. Ciò a chiare note riferisce il Vasari, lo che ha dato materia di sbaglio ad altri, e principalmente al Mantova, ed al Papadopoli, de' quali l'ultimo, parlando della morte dell' Aretino Francesco, così dice. *Obiit circa annum MCDLXXII, quidem Aretii, ubi Mantua refert vidisse se in templo Divi Augustini ejus imaginem ad vivum expressam Lucae Signorelli Pictoris egregii penicillo;* lo che si deve prender tutto come errato; imperciocchè non in S. Agostino, ma in S. Francesco il Signorelli lo dipinse, e non dopo morto, ma ancor vivente, circa l'anno 1472.; conciossiachè nel memoriale a penna da me più volte mentovato di Francesco di Gio. Baldovinetti, appresso i Signori suoi successori esistente, si nota, che quel solenne Lettore Francesco Accolti morì a Siena di mal di pietra circa l'anno 1483.: cosa, che io avvertii sull' accennato sigillo VII. del Tomo XII., e dopo di me il celebre Sig. Conte Gio. Maria Mazzuchelli, dell' Accolti favellando. Ma per ritornare al Vasari, riferisce egli, che in quest' opera, che è in S. Francesco havvi un S. Michele fra l'altre cose, che dimostra il gran sapere di Luca nello splendore dell' armi, nelle riverberazioni, e in tutto, ove (per nominare una bizzarria del suo fervido ingegno) vedesi un ramarro, che ad una figura ignuda, trasformata in un Diavolo, lecca il sangue d'una ferita; siccome vi si scorge grande maestria nella vestitura, e nell' adornamento de' Santi, e degli Angioli, che vi si fan comparire, e sopra tutto meraviglioso riesce il dossale, o come dicono, la predella piena di piccole figure.

Narrasi, che nella Città di Perugia, ove Luca grand' amicizia aveva co' Baglioni, condusse molte opere, una delle quali fu una tavola pel Duomo, contenente Nostra Signora, S. Onofrio, S. Ercolano Protettore, S. Gio. Battista, Santo Stefano, ed un Angiolo bellissimo. Giò fece egli per la Cappella, che ivi edificato avea a S. Onofrio Jacopo Vannucci, Vescovo di quella Città, insieme con Dionisio suo Nipote, e nel Vescovado stesso successore; ciocchè dovette seguire verso l'anno 1483.: poichè sotto alla Tavola trovo esservi stato posto come appresso:

JACOBUS . VANNVTIUS . NOBILIS . CORTONENSIS.
OLIM . EPISCOPUS . PERVGINUS . HOC . DEO . MAXIMO . ET . DIVO . ONOFRIO . SACELLUM . DEDICAVIT . CUI . IN . ARCHIEPISCOPUM . NICOENUM . ASSUMPTO . NEPOS . DIONISIUS . SUCCESSIT . ET . QUANTA . VIDES . IMPENSA . ORNAVIT . AEQUA . PIETAS . MCCCCLXXXIV.

A Volterra dipinse a fresco nella Chiesa di S. Francesco sull' Altare di una Confraternita la Circoncisione del Signore, sebbene il Gesù Bambino, per aver poi patito d' umido, fu ridipinto col tempo dal Soddoma molto inferiormente. Ed in S. Agostino fece una Tavole a tempera, nella cui predella dipinse istorie della Passione del Signore, di figure minute.

In S. Margherita di Cortona sua Patria, luogo degli Zoccolanti, un Cristo morto, opera rarissima, in cui leggesi LUCAS . AEGIDII . SIGNORELLI . CORTONENSIS . MDII. Di tale opera nel processo fabbricato con autorità Apostolica l' anno 1629. per la Canonizzazione di S. Margherita a car. 234. si dice: *Viderunt Tabulam antiquam, et in ea diversas imagines, videlicet Jesu Christi a Cruce depositi, et plures Sanctorum pictas manu celeberrimi Pictoris Lucae Aegidii de Signorellis de Cortona de anno MDII. prout ibidem legitur in antiqua inscriptione.*

Nella Compagnia de' Nobili, detta del Gesù, di essa Città sua Patria, oltre la Tavola, che è all' Altar maggiore, dell' instituzione del Santissimo Sagramento, di cui parla il Vasari, descrivendoci, come comunicando Gesù gli Apostoli con bella invenzione espresse il Traditor di Giuda, che si mette l'Ostia nella scarsella; sono di lui due altre tavole, di ottimo disegno, colorito, ed accordo, agli Altari laterali, cioè dalla parte dell' Epistola una Concezione di Nostra Donna, incoronata da due Angioli, ed a' piedi sei Profeti, che predetto aveano questo maraviglioso mistero; nello zoccolo, e nella lista del quale alcuni fatti della vita della Vergine. L' altra Tavola poscia, che torna all' Altare in Cornu Evangelii ha la Nascita del Salvadore; e nella lista parimente, e nello zoccolo piena è di figure a rappresentare azioni alla vita di Maria appartenenti. Di più nella lunetta sovra il Quadro dell' Altar maggiore havvi una Tavola, colla SS. Vergine, S. Giuseppe, e S. Onofrio.

Similmente nella piccola Chiesa di piazza, dedicata alla Madonna, havvi un Quadro del Signorelli da esso maestrevolmente tirato a fine, che rappresenta la Circoncisione del Signore, con molte figure al vivo.

Nella Pieve poscia, appellato il Vescovado, colorì a fresco nella Cappella del Sagramento alcuni Profeti di grandezza quanto il naturale, e intorno al Tabernacolo alcuni Angioli, che aprono un padiglione, e dalle bande un S. Girolamo, ed un S. Agostino. All' Altar maggiore poi della medesima fece in una tavola una bellissima Assunta, e disegnò le pitture dell' occhio principale della Chiesa, le quali poi furono messe in opera da Stagio Sassoli d' Arezzo; ed un Quadro, nel quale Cristo apparisce a S. Tommaso avanti gli Apostoli, e gli fa toccare il suo costato; collocato ora in fondo della Chiesa.

Nella Chiesa altresì di S. Niccolò, Vescovo di Mira, per altra Congregazione, che di Nobili persone vi ha, si vede di lui una Tavola, o Gonfalone da due parti dipinto, in una delle quali è espresso il Redentore morto, e sostenuto da un Angiolo, il Vescovo S. Niccolò, S. Francesco, S. Domenico, e S. Bernardino da Siena, S. Michele Arcangelo, S. Gio. Battista, S. Gio. Evangelista, e S. Girolamo. Dall' altra parte si mirano la Madonna col Divino Bambino, e gli Apostoli S. Pietro, e S. Paolo. Fu Luca Signorelli uno di questa Compagnia, leggendosi il nome suo M. Luca di Gilio Dipintore in una antica tavoletta, fatta nel 1520. de' nomi de' Fratelli allora trapassati, e de' viventi. E qui mi torna ac-

concio il narrare, qualmente tale Congregazione fu instituita il dì 15. d'Agosto 1440. a persuasione di S. Bernardino da Siena, ch'era allora in Cortona, e fu composta sul bel principio di soli sedici giovani di non maggiore età, che d' anni 18., venendo approvata dal Vescovo Cortonese F. Matteo di Lorenzo Ughi, Fiorentino, dell' Ordine de' Servi, ed uno de' Teologi della Nostra Università, che dall' Ughelli per isbaglio fu chiamato Frater Matthaeus Petri de Testis. Nel 1480. a dì 20 d' Ottobre vi furono ammesse persone anche provette, ordinandovisi Capitoli approvati dal Vescovo di quel tempo, Cristofano de' Marchesi di Pratella; lo che fa sì, che si possa dire per correzione al Ughelli, che questo Vescovo non fu assunto, com' esso Scrittore dice, da Innocenzo VIII., che passò al soglio Pontificio non prima del mese d' Agosto del 1484., ma dal suo Predecessore. Nel 1517. diciotto altri Capitoli ai Capitoli vecchi furono aggiunti, ed approvati dal Vescovo Giovanni Sernini Cucciatti, che l'Ughelli per error di Stampa ha Luciatti, da quello in somma, di cui ho io parlato nel Tomo IX., de' miei antichi sigilli. E giacchè abbiamo nominati i Signori Borboni del Monte, fa d'uopo qui notare, che Luca portatosi, quando che fosse, al Monte a S. Maria, dipinse per quei Signori in una tavola un Cristo morto, ed a Città di Castello in S. Francesco una Natività del Signore, siccome in S. Domenico altra tavola con S. Bassiano. Nè ci lascia fuggir dalla memoria tale famiglia ciò, che è degno, che se ne faccia menzione, ed è, che il P. F. Casimiro Romano nelle memorie Istoriche d'Araceli racconta, che fra la famiglia del Monte, o de' Baglioni, e quella de' Bufalini ardeva sanguinosa guerra, quando a S. Bernardino da Siena, vivente, riuscì di porre, e stabilire tra loro concordia, e pace; per lo qual beneficio poscia fu consecrata a Dio in onore di S. Bernardino da' sopraddetti Bufalini una Cappella nella Chiesa d'Araceli, e che le Dipinture dell' Altare di questa, esprimenti S. Bernardino in mezzo a S. Antonio di Padova, e a S. Bonaventura, furon credute dall' Abate Filippo Titi opere di Francesco da Castello, e di Luca Signorelli da Cortona, così scrivendone nel suo Nuovo Studio di Pittura; ma sull' asserzione in contrario di Giulio Mancini, e di Giorgio Vasari, da preferirsi alla sopraddetta, nega ciò il P. Casimiro mentovato.

Tralasciò pure il Vasari (per tornare a ragionare della Città di Cortona) una Tavola, che si trova di presente all' Altar maggiore delle Monache della SS. Trinita, ove Luca fe vedere il mistero della SS. Trinità, e la Regina del Cielo sedente, col Divino Figliuolo in braccio, con alla destra S. Michele Arcangelo, sulla bilancia del quale sono due bei nudi con ingegnosissimo scorcio, ed alla sinistra parte l'Arcangelo S. Gabriele, avente in uno svolazzo: AVE MARIA GRATIA PLE. Sotto la Vergine havvi S. Agostino a destra, ed alla mano manca S. Atanasio, che scrive in un libro il Simbolo, stato fin'ora da molti creduto suo, coll' appresso parole: QUICUMQUE VULT SALVUS ESSE OPORTET UT TENEAT. Questa Tavola è capo d' opera, accostandosi alla maniera degli eccellenti Professori, Raffaello da Urbino, Fra Bastiano del Piombo Veneziano, Giulio Romano, che vennero dopo. Vero è, che il Monastero fu fondato nel 1545. per opera d' alcune Monache di S. Michele, di cui ragioneremo, molt' anni dopo il passaggio all' altra vita del Signorelli; ma in detto luogo era lo Spedale de' Pellegrini, con Compagnia, e Chiesa,

per la quale da Luca fu data essa Tavola. Ciò si deduce da un Manoscritto autografo, disteso l'anno 1582., intitolato: *Chiese, e Capelle della Diogesi di Cortona ec. per me Lorenzo di Girolamo di Lorenzo Girolami da Cortona ec.* ove si legge.

Monistero, Convento, e Congregazione della SS. Trinità posto in detto Terzo di S. Marco, dové già era la Chiesa, e Luogo della Compagnia della Trinità, è stato dedicato, e fatto Monastero l' anno 1545. *per Dionigi Boni, e per Galeotto Sernini di detta Città, nel quale vi posero le loro figliuole prime Monache, come uomini principali di detta Compagnia, con capitolazione che se alcun uomo di quella vi volesse per alcun tempo monacare alcuna sua figliuola colla solita limosina di dota, essendo di buona vita, e fama, ve la possa mettere, senza vincersi per partito delle altre Monache, come è solito ec.*

In Siena nella Chiesa di S. Agostino vi fu posto dal nostro Artefice una Tavola alla Cappella di S. Cristofano, contenente il Santo situato in mezzo ad alcuni altri Santi.

Di là portatosi una volta a Firenze a vedere l'opere sì de' Maestri di Pittura, che allora fiorivano, come quelle degli antepassati, gli venne fatto di dipingere al Magnifico Lorenzo in una tela alcuni Dei ignudi, che indi vennero molto commendati, e sì di fare per lui in un Quadro Nostra Donna con due Profeti. Dipinse ancora, stando qua, un tondo di Nostro Signora, che fu allora posto nell' Audienza de' Capitani di Parte, e poi fu trasferito nella stanza del Provveditore.

A Chiusuri, Luogo de' Monaci di Mont' Oliveto in quel di Siena, colorì in una banda del Chiostro undici Storie della vita di S. Benedetto.

Nella Chiesa della Madonna d' Orvieto finì di sua mano la Cappella, che avea già principiata Fra Giovanni da Fiesole, ove con bellissima bizzarra invenzione fece varie Istorie rappresentanti ciò, che de avvenire alla fine del Mondo per lo Giudizio Universale, e queste con attitudini variate, con ignudi bellissimi, con iscorci superbi, aventi Diavoli, fuochi, tremuoti, e cose spaventevoli, e paurose, che accompagneranno il tremendo estremo giorno. Queste (lo che ridonda in grande onore del nostro Professore) servirono poscia d' innanzi al gran Michelagnolo Buonaruoti nella bell' Opera del Giudizio; laonde egli meritamente le pitture di Luca lodar soleva. Notar occorre, che qui il Signorelli ritrasse se stesso, e varj amici, tra i quali Gian Paolo, e Orazio Baglioni, siccome ancora Niccolò, Paolo, e Vitellozzo Vitelli; quel Vitellozzo, mi cred' io, che fu illustre Guerriero, Marchese di S. Angelo, e Duca die Gravina; Paolo General Capitano dei Fiorentini; e Niccolò famoso per le Istorie nostre: ed avvegnachè quest' ultimo, secondo Scipione Ammirato, finì di vivere circa l' anno 1486., sembra, che intorno a questo tempo il Signorelli lavorasse sì fatta dipintura. Appresso ad essa fu di poi in una Lapida di Marmo collocata l' appresso memoria.

D. O. M.
LUCAE SIGNORELLO CORTONENSI ET
IPOLITO SCALZAE URBEVETANO HUJUSCE
ECCLESIAE RESTAURATORIBUS IN QUO ILLE
SUPREMUM PINGENDO JUDICIUM JUDICIA
PROMERUIT MIRABUNDAE POSTERITATIS. IIIC

CHRISTUM SCULPENDO EMORTUUM VITAM SIBI EST NACTUS NON MORITURAM. CAMERARIUS FABRICAE S. MARIAE GRATI ANIMI MONUMENTUM QUAMVIS SERUM POS. ANNO. DN̄I MDCLXVII.

Nel Testamento; che fece l' anno 1528. Frosino Fabbrini di Figline, si legge il lascito d'una Tavola, o Quadro d'una Madonna in mezzo a S. Antonio, e S. Girolamo, che dal nostro Dipintore gli era stata già donata.

Scrive il Vasari, che nella Sagrestia di S. Maria di Loreto dipinse il Signorelli i quattro Evangelisti, i quattro Dottori, ed altri Sante, che riuscirono assai belli, e che di tal lavoro venne egli da Sisto IV. liberalmente remunerato, e che da esso fu chiamato poi ad operare in compagnia d' altrettali Professori nella Cappella del Palazzo Pontificio, ove dipinse (superando quelli) il Testamento di Moisè al Popolo Ebreo, e la morte sua; lo che tutto potette seguire negli anni, che si frappongono dal 1471. al 1484. Non so già su qual fondamento si dica da un Moderno, che si atterrassero poscia nel Vaticano le Pitture di Luca, insieme con quelle del suo Maestro, e di altri, dappoichè sopra tutti loro si era segnalato Raffaello Sanzj da Urbino; cosa della quale io certamente non entrerei sicurtà, quando non fu nota al Vasari, o a chi per lui condusse a perfezione le sue Vite de' Pittori.

Il degnissimo Signor Cavaliere Marcello Venuti, morto con universale sentimento de' suoi Concittadini Cortonesi, e de' Letterati, non solo di Toscana, ma d' Italia tutta il dì 11. Lugio 1755., aveva antica Scrittura, rogata nel 1485. 10. Gennajo, per cui Luca di Gilio Signorelli si obbligava a dipingere una certa Cappella, o Tribuna dell' Altar maggiore della Chiesa di S. Agata di Spoleti, effigiandovi la Madonna col Santo Bambino in braccio, l' Arcangelo S. Michele, S. Gian Battista, S. Agata, e S. Chiara in ginocchioni, siccome il martirio di S. Agata. In esso contratto si legge, che Jacopo Fattore, o Castaldo delle Monache di S. Agata prometteva di dare al Pittore il legname, i ferramenti, e sessanta fiorini, valutati a ragione di quaranta Bolognini per fiorino, de quai sessanta, 20. nel principio del lavoro, 20. alla metà, e gli altri al fine, e vi era menzione del primo pagamento de' fiorini 20. predetti. Rog. Ser Andrea Brancaroni di Spoleti, la cui mano era aurenticata dal Vescovo di essa Città, Francesco de Herculis, nativo di Narni, adoprando il Sigillo Episcopale del suo Antecessore: CONSTANTII. EPI. SPOLE.

Tornossi quando che fu a Cortona avanzato in età; laonde godendo delle Magistrature di quel Comune, si divertiva in dipingere più per diletto, che per interesse. In fatti in sua vecchiezza si occupò in fare per le Monache di S. Margherita d' Arezzo una Tavola, ed una per la Compagnia di S. Girolamo, parte della quale pagò Niccolò Gamurrini Dottor di Leggi e Auditor di Ruota, il quale per ciò vi fu ritratto al naturale, inginocchiato dinanzi alla Madonna Santissima, alla quale in presenta un S. Niccolò, che è in detta Tavola, in comapagnia di S: Donato, di S. Stefano, di S. Girolamo, e di David, con due altri Profeti. Quest' Opera fu condotta di Cortona in Arezzo sovra le spalle degli Uomini stessi di tal Compagnia: e Luca, vecchio com' era, volle andare a metterla su, e

in tale congiuntura rivedere gli Amici, e i Parenti suoi, alloggiando al solito in Casa de' Vasari; d' onde poscia tornossi a Cortona, accompagnato per gran tratto di strada da molti Cittadini, pure amici, e Parenti. Nelle Notti Coritane della Celebre Accademia di Cortona si legge il presente contratto, risguardante i lavori del Signorelli.

A dì 27. d' Aprile 1521.

In Nome della Gloriosa Verg. Maria.

Io Luca di Gilio di Maestro Vintura Signorelli Pittore da Cortona, prometto a di sopradetto a M. Ulisse di Pietro Paolo Laparelli da Cortona, al presente onorando Priore dello Spedale della Misericordia di Cortona, e a Baldella di Filippo Baldelli similmente di Cortona, e al presente uno del numero de Discreti di detta Casa, e di volontà, e consentimento de li Discreti di detta Casa (Magistrato composto di sei Gentiluomini così addomandati) pingere gli ornamenti di una Tavola, come Predella, Colonne, Architrave, Fregio, e Cornicione, pingere il Mistero della Presentazione del Nostro Signor Gesù Cristo, secondo il disegno a loro mostro, e altre cose sopra nominate, prometto pingere, e ornare bene e diligente, a uso di bono diligentissimo, e ottimo Pittore, a ogni mia spesa di colore, d' oro, e d' ogni altra cosa si richiede alla Pittura in detta Tavola, e tutte queste cose tutto prometto con mia spesa, e per tutto il mese di Settembre prossimo advenire del sopradetto anno, la qual Tavola ha stare a l' Altare de la Chiesa di Piazza, e per la detta Pittura i sopradetti Ulisse Priore della detta Casa, e come Priore, il Baldella Discreto, e come Discreto di detta Casa, mi promettono dare, e pagare finita detta Opera fiorini trentacinque d' oro in oro larghi, e quello più piacerà deliberare al Priore, e Discreti di detta Casa; e io Luca sopradetto ho fatto questa scritta a dì sopradetto di mia mano propia, e così prometto attendere ed observare. Io Luca sopradetto ho ricevuto Ducati sei d' oro larghi.

L' ultimo sua Opera, che morte invidiosa non gli lasciò finire, si fu un S. Giovanni Battista, che batteza il Signore, a fresco, il quale cominciò egli nel Palazzo del Card. Silvio Passerini fuor di Cortona, fabbricato per esso, dice il Vasari, da Benedetto Caporali Pittor Perugino Comentatore di Vitruvio; ciò, che mi dà da pensare se Benedetto possa essere stato cos' alcuna di Gio. Battista Caporali pur Professore di Pittura, altramente appellato Bitti, il quale, Pittore eccellente essento, comentò Vitruvio, e mandollo alle stampe nel 1536: o se anzi si debba giudicare la medesima persona scambiata nel nome dal Vasari, non essendo nuovo, che per un abbreviatura di nomi principianti da B, si sia confuso *Battista* con *Benedetto*, e l'uno, e l' altro con *Bartolommeo*. Ma tornando ove la digressione dal proposito noi dipartì, replicherò ciò, che dissi favellando sopra il Sigillo del Cardinale: *Esso per altro fuori di Cortona dalla banda orientale un terzo di miglio, in luogo allora detto Fonte Comeli, fabbricò un magnifico Palazzo con un alta torre, e vari giardini aventi abbondanti acque, e fonti, che, quantunque in parte rovinate, anche in oggi si ravvisano, ed in esso lavorarono i più rinomati Pittori di quel tempo, a fresco, ed a tempera, e la Cappella fu l' opera ultima di Luca Signorelli eccellente Pittore Cortonese.*

Fin qui basti aver detto delle operazioni della sua mano. Per quello poi, che risguarda l' animo suo, egli fu uomo d' ottimi costumi, e di

conversazione grata, cortese, ed amorevole, di costanza per altro virile. In prova di che narra il Vasari di se stesso, che mentre egli era fanciullo di circa otto anni, veggendolo Luca, fece a lui molte carezze, esortandolo efficacemente a studiare, e ponendogli di sua mano al collo un diaspro, che aveva, conciosiachè avesse inteso, ch' egli in quella tenera età perdeva dal naso in gran copia il sangue. E della sua virilità d' animo, dicesi, ch' essendo stato ucciso a Luca in Cortona un figliuolo, ch' egli molto amava, bellissimo di volto, e di persona; egli così addolorato, come necessariamente doveva essere, lo fece spogliare ignudo, e con grandissima costanza, senza gettar lagrima, lo ritrasse, affine di averlo, qualunque volta avesse voluto, visibile all' occhio suo. Fu egli facile ad insegnare, lungi da ogni invidia. Visse splendidamente, e da suo pari. Ne' due mesi di Settembre, e di Ottobre del 1488. sedè in Patria del Supremo Magistrato de' Signori Priori: ciò, che fece altresì nel Novembre, e nel Decembre del 1495.; nel Maggio, e nel Giugno del 1497.; nel Luglio, e nell' Agosto del 1502.; ne mesi di Maggio, e di Giugno del 1504.; di Luglio, e d' Agosto del 1508; siccome nel Novembre, e nel Decembre dell' anno 1511.; nel Maggio, e nel Giugno del 1520.; e finalmente nel Gennajo, e nel Febbrajo del 1523., in cui parimente fu tratto, e risedè. Quest' ultima sua Magistratura convince d' errore il Vasari non solo, ma più altri, che ciecamente lui seguirono in tempi assai più illuminati, asserendo, che il Signorelli finisse di vivere nel 1521. d' età d' anni 82. Nella serie de' suoi godimenti ha luogo ancora il dire, ch' ei fu eziandio del Magistrato de' Signori Collegj, che è stato ancor ivi in gran riputazione dopo quello de' Priori, e ne risedè dal Maggio all' Ottobre del 1516.; dal Maggio parimenti all' Ottobre del 1518.; e dal Maggio all' Ottobre del 1522., che similmente è incompatibile coll' asserto del Vasari. Sopra di lui cantò Baldello Baldelli da Cortona, Lettore di Filosofia naturale in Pisa, che aveva per moglie una figliuola del nostro celebre Antonio Giofi, come io ritraggo da varie ricordanze presso di me.

Questi quell' è, che già primier tra nui
Quanto onestà con veste ricoperse,
Ch' altri tentato non avea, scoperse
Coll' arte, e col penello agli occhi altrui.

Lasciò Luca un figliuolo vivente per nome Antonio, il quale, per quanto io leggo in Bernardo di Scipione Pandorzi, Notajo Cortonese in questo Archivio Generale, sembra, che pure alla Pittura fosse applicato, e quello, che certo è, ebbe per moglie una figliuola di Domenico di Simone, chiamato Scaramuccia, la quale era stata collocata in primo matrimonio con Giulio di Bartolommeo Grappa, o de' Grappi. Questa Donna appresso la morte di Antonio, secondo, marito, si fece Monaco Professa dell' Ordine di S. Benedetto nel Monastero di S. Michele di Cortona, dal quale hanno avuto l'origine le Monache sopra mentovate della SS. Trinità; ed essa fu appellata Suor Mattea, e facendo testamento instituì suo erede Bartolommeo figliuolo suo, avuto per le prime nozze.

Serva a coronar questa Vita il riferire, che Luca Signorelli ebbe un fratello per nome Ventura, il quale, per quanto io penso, fu maggiore di lui. Da Ventura nacque a suo tempo un figliuolo nomato Francesco, tralasciato con molte altre cose dal Vasari, e da chiunque di costoro ne

ha scritto, il quale imitò moltissimo la maniera di Luca suo Zio nella Pittura, in cui si segnalò, riuscendo nell' opere sue a quelle di lui somigliante, o si voglia nel disegno, o nell' accordo, o nella maniera di dipingere, o sivvero nel colorito. Si ha di Francesco di Ventura Signorelli una Tavola di figura tonda all' Altare, che è nella Sala del Consiglio del pubblico Palazzo di Cortona, la quale rappresenta la Vergine Santissima col Divin Figliuolo, S. Michele, e S. Vincenzio dalla dritta parte, e. S. Marco Evangelista, con la Città di Cortona in mano, e. S. Margherita dalla sinistra. Che Francesco poi ne fosse l'Artefice, e non altri, costa dalle deliberazoni di quel Pubblico del 1520. Dal che altresì appare, che egli fu contemporaneo del Zio, vivendo fino al 1560 in circa.

Tra gli Scolari si annovera ancora Turpino di M. Bartolommeo Zaccagni, Nobile Cortonese, imitatore per altro dell' antica maniera, che aveano portato in Italia i Pittori Greci degli ultimi tempi; e di lui vedesi una Tavola da Altare in S. Agata di Cantalena, distretto di Cortona, col nome suo, e l'anno 1537. Similmente si annovera Tommaso di Arcangiolo Barnabei, Nobile Cortonese, tenace conservatore della maniera del Maestro. Di Tommaso sono molti Quadri in Cortona stati scambiati per del Maestro, sebbene d'inferior lega; varj de' quali sono in S. Maria del Calcinajo, oggi de' Cherici Regolari delle Scuole Pie.

Non si tralasci per ultimo, che nell' Accademia Etrusca di Cortona conservasi un libro in foglio di Disegni del nostro Luca, con una breve Vita di lui, e col Ritratto suo, raccolto il tutto dal celebre Abate Onofrio Baldelli, Nobil Cittadino di quella Città.

ANHANG.

NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN.

Zu S. 37. Kriegerische Wildheit der umbrischen Zustände: Wird Signorelli zu den umbrischen Malern gerechnet, so ist er als der einzige zu bezeichnen, in dessen Kunst diese Stimmung Ausdruck findet, während die übrigen alle den unvermittelt mit derselben waltenden Geist der Frömmigkeit und sanften Busse repräsentiren (ausgenommen etwa die Staffel eines Altarbildes von G. Boccati in der Stadtgalerie zu Perugia; vgl. S. 42).

Zu S. 41. Der florentinische Einfluss auf die Entwicklung der umbrischen Renaissance: Auch Agostino d' Antonio di Duccio, der Schüler des Luca della Robbia, welcher 1461 die Façade des Oratoriums S. Bernardino in Perugia mit Terracotten und Marmorreliefs schmückte, trägt zu demselben bei. Vgl. Vasari III, 67ff.; Lübke, Gesch. der Plastik, 1863, S. 496, 497.

Zu S. 54. Die sienesischen Maler vom Trecento suchte ich zu charakterisiren in Lützow's Zeitschr. f. b. K. X, 1ff., 65ff., 135ff.

Zu S. 57. Der 19jährige Raphael bei Pinturicchio in Siena: Ich sprach in der Zeitschrift f. b. K. (X, 302) die Vermuthung aus, dass das Altarbild Pinturicchio's in S. Lucchese bei Poggibonsi Einfluss, resp. Beihülfe von Raphael verrathe. Dasselbe ist nun von Lombardi in Siena photographirt.

Zu S. 63. Schule des Pietro degli Franceschi: In S. Francesco zu Arezzo sind (rechts vom Eingang am Beginn der Längswand bei der Ecke) Fresken aufgedeckt worden, von denen ein Theil (mit dem Datum 1453) irgend einem untergeordneten Schüler Pietro's zuzuschreiben ist. Die Figuren sind von ungewöhnlich kleinem Maassstab. Ganz ähnlich im Styl sind die Fresken im oberen Kreuzgange der Badia zu Florenz, Scenen aus dem Leben des h. Benedict.

Zu S. 76. Pietro degli Franceschi stirbt i. J. 1492: Vgl. Corazzini, Appunti, S. 60: Nel libro III. dei morti dall' anno 1460 al 1519 conservato nell' Archivio comunale, libro che era già della Fraternita di Messer Santo Bartolomeo del Borgo, dopo una paziente ricerca trovai il seguente appunto: „M. Piero di Benedetto de' Franceschi pittore famoso a di' 12 ottobre 1492 sepolto in Badia (oggi Cattedrale)."

Zu S. 78. Andrea del Verrocchio: Giovanni Santi sagt in seiner Reimchromik über ihn:

. . . . . e il chiaro fonte
D'umanitate e innata gentelezza
Che alla pittura e alla scultura e un ponte
Sopra del qual si passa con destrezza
Dico Andrea da Verroechio . . . . . .

Zu S. 100 (Anm. 2) und 251 Dallato destro: An der geraden Wand. Ob diese Uebersetzung von destro bei solchem Zusammenhange mit dem italienischen Sprachgebrauche sich verträgt, weiss ich nicht. Das Wort ist in der Urkunde ebenso undeutlich und ähnlich geschrieben wie im Folgenden das Wort nach base, das ich mit Rücksicht auf den Sinn als ein decta betrachten musste (vgl. S. 101, 3). Vielleicht bezieht sich dallato destro oder decto auf die Längswand des Schiffes der Kirche. Dann wäre der Sinn: der Maler hat die ganze Kapelle an der genannten Seite des Schiffes (oder an der rechten Seite des Schiffes) zu bemalen.

Zu S. 134. Lauden: Vgl. die besonders schöne Lauda:

Misericordia, eterno Dio,
Pace, pace, o signor mio,
Non guardare al nostro errore

u. s. w. in den Laude spirituali di Feo Belcari e di altri, 1863, S. 126.

Zu S. 140. Deutsche Reformation und Mattherzigkeit des italienischen Humanismus: Vgl. Kritische Gänge v. Fr. Vischer, Neue Folge, 3. Heft, 1861, S. 56ff., 72—75.

Zu S. 145. Giacomo della Quercia eilt dem Donatello voraus; aber nur als Befreier und Beschwinger der Gestalt, nicht im Individualisiren und Charakterisiren. Vgl. S. 207, 213.

Zu S. 160. Portraits von Zeitgenossen in biblischen und legendarischen Darstellungen: Vgl. Kritische Gänge von Fr. Vischer, Bd. I, 1844, S. 256ff.; Aesthetik von Fr. Vischer, III, 710, 711.

Zu S. 171. Darstellungen des Antichrist: Pietro Aretino schreibt auf die Nachricht hin, dass Michelangelo das jüngste Gericht male, am 15. Sept. 1537 einen Brief an denselben mit Phantasien über diesen Gegenstand, worin die Gestalt des Antichrist nicht vergessen ist. Lett. d. P. Aretino I, cart. 153; vgl. Platner und Bunsen, Beschr. der Stadt Rom, 1832, II, 280—282.

Zu S. 173. Festkünstler: Besonders Cecca wird von Vasari (V, 36) als solcher gepriesen.

Zu S. 307. Hochaltarbild in S. Lorenzo zu Perugia: Vgl. L. Scaramuccia, Le finezze de' pennelli, 1670, S. 83: „Viddero oltre nel medesimo Tempio vicino alla Sacristia — vn Quadro in Tauola di mano di vn Luca Signorelli da Cortona, ed' ancorche egli fosse dipinto nel passato Secolo, nel quale non bene ancora era cognita la tenerezza, nondimeno la rauuisarono essere di molta forza, e pastosità, oltre di vn buon dissegno, ed' estrema diligenza compito."

Zu S. 310. Fresco in der Sixtinischen Capelle: Fr. Albertini erwähnt es in seinem Opusculum de Mirabilibus noue et veteris Urbis Rome (1515, S. 83 t.) merkwürdigerweise nicht neben den Fresken von Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Roselli, Filippino.

Zu S. 312. Altarbild im Besitze des Herrn Ch. F. Murray zu Siena: Maria hoch thronend mit dem Kind, welches weissagend die Rechte erhebt. Links neben ihr ein Engel und ein bärtiger, langlockiger Heiliger mit Buch und Feder, rechts ein Engel und eine Heilige mit Fahne. Unten zu ihren Füssen sitzt schreibend S. Benedict. Rechts von ihm steht S. Magdalena mit Buch und Salbengefäss, links eine andere Heilige, schwärmerisch emporblickend. Die letztere erinnert an eine ähnliche Gestalt im Altarbild Nr. 32 der Stadtgalerie zu Arezzo (vgl. S. 237), ebenso an S. Elisabeta im Altarbild von S. Cecilia zu Città di Castello (vgl. S. 249). — Geschäftsmässiges Atelierbild. Das Meiste vermuthlich von einem Schüler oder Gehülfen.

Zu S. 330. Signorelleskes in Gemälden von B. Pinturicchio: Vgl. Crowe-Cavalcaselle IV, 272, 282, 290.

ABKÜRZUNGEN.

Vasari ohne Zusatz, wo die Ausgabe Le Monnier gemeint ist; andernfalls genaueres Citat.

Crowe und Cavalcaselle ohne Zusatz, wo ich mich auf deren Geschichte der italienischen Malerei in deutscher Uebersetzung von Jordan beziehe.

Luzi ohne den Zusatz: Duomo di Orvieto.

G. oder P. (Padre) della Valle ohne den Zusatz: Storia del duomo di Orvieto; dagegen werden seine lettere Sanesi und sein Vasari mit genauer Angabe citirt.

Gregorovius ohne den Zusatz: Geschichte der Stadt Rom.

Girolamo Mancini, Notizie (Cortona): Vgl. S. 7.

Giacomo Mancini, Istruzione (Città di Castello): Vgl. S. 337.

Muzi, Memorie (Città di Castello): Vgl. S. 337.

Guardabassi, Indice, d. h. Indice-Guida dei Monumenti pagani e cristiani risguardanti l'istoria e l' arte esistenti nella provincia dell' Umbria, Perugia, 1872.

DRUCKFEHLER.

Seite 5, Zeile 1 von Oben statt Livius (XI, 37): Livius (IX, 37).
„ 6, „ 8 von Unten statt neue: neun.
„ 7, Anm. 1) statt Notizio: Notizie.
„ 10, Zeile 8 von Unten statt 1348: 1384.
„ 11, „ 21 von Oben statt Becarini: Beccarini.
„ 15, „ 2 von Unten statt Bachus: Bacchus.
„ 16, „ 20 „ „ „ herab: herbei.
„ 17, Anm. 1) statt 2240: 1240.
„ 22, Zeile 6 von Oben statt besiegt: besingt.
„ 23, „ 6 „ „ „ Cosimo di Medici: Cosimo de' Medici.
„ 23, „ 13 „ „ „ Peripathetiker: Peripatetiker.
„ 27, Anm. 2) statt vitio e labe: vitio et labe.
„ 34, Zeile 6 von Oben statt Schwuug: Schwung.
„ 37, „ 11 „ „ „ apostolischer: apostolischen.
„ 48, „ 13 „ „ „ 1505: 1503.
„ 51, „ 13 „ „ „ Giroleano: Girolamo.
„ 52, „ 6 „ „ „ Cunstgeschichte: Kunstgeschichte.
„ 53, „ 5 „ „ „ 1550: 1450.
„ 54, Anm. 1) statt 20—30: 18—30.
„ 56, Zeile 2 von Oben statt 434: 1434.
„ 57, „ 20 „ „ „ 29jährigen: 19jährigen.
„ 57, „ 21 „ „ „ 2500: 1500.
„ 63, „ 2 von Unten statt Arittimetica: Arithmetica.
„ 64, Anm. statt 4): 3).
„ 64, „ „ 5): 4).
„ 64, „ „ 6): 5).
„ 70, Anm. 1) statt oder: von.
„ 71, Anm. 1) statt cum pictoris: cum picturis.
„ 77, Zeile 10 von Unten statt Kupfer?: Kupfer =.
„ 78, „ 21 von Oben statt gezeicnet: gezeichnet.
„ 78, „ 22 von Oben statt der Rücken: der den Rücken.
„ 80, „ 11 von Oben statt den Renaissance: der Renaissance.
„ 85, „ 14 von Oben statt 30: 31.
„ 85, Anm. 2) statt Giov. Mancini: Giac. Mancini.
„ 91, Zeile 4 von Unten statt 1461: 1491.
„ 100, Anm. 2) statt dalle volta: dalle volte.
„ 133, Zeile 5 von Oben statt patinur: patimur.
„ 135, „ 5 „ „ „ mie: mio.

Seite	146,	Zeile	4	von	Oben	statt Girlandaio: Ghirlandaio.
„	167,	„	11	„	„	„ thrönenden: dröhnenden.
„	189,	„	16	„	„	„ Aguino: Aquino.
„	210,	„	20	„	„	„ Indicante: Judicante.
„	210,	„	21	„	„	„ Index: Judex.
„	220,	„	3	„	„	„ Rhytmisirung: Rhythmisirung.
„	220,	„	21	„	„	„ Cupirtes: Coupirtes.
„	222,	„	16	„	„	„ Lyssa, Oistros, Ate, Agate: Lyssa, Ate, Apate.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

BINDING . . . JUL 16 1974

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
623
S5V5

Vischer, Robert
Luca Signorelli und die italienische Renaissance